

# Retórica y misoginia en la caracterización egoísta del héroe sentimental: Aquiles y Calisto

M.<sup>a</sup> Dolores PELÁEZ BENÍTEZ

## RESUMEN

El artículo estudia la caracterización egoísta de Aquiles como héroe sentimental partiendo del análisis del topos de los sabios caídos en la diégesis narrativa del episodio amoroso entre Aquiles y Policena en la *Versión de Alfonso XI del Roman de Troie* de 1350. Teniendo en cuenta la interpretación irónica del topos y el análisis de los personajes, se establece la relación entre Aquiles enamorado y Calisto en *La Celestina*, cuya caracterización egoísta ha sido unánimemente aceptada por la crítica, proponiendo a Aquiles como posible antecedente literario en la tipificación egoísta que distingue a Calisto de otros héroes sentimentales.

## ABSTRACT

The article studies Aquiles' egoist characterization by analyzing the Power of Woman topos as it is developed in Aquiles and Policena's sentimental story in the Roman de Troie's Castilian version known as *Versión de Alfonso XI del Roman de Troie* (1350). Considering its ironic reading as well as the characters' analysis, it establishes a relationship between Aquiles and Calisto in *La Celestina*, whose egoist characterization distinguishes him from other sentimental heroes, and proposes Aquiles as a possible literary reference of Calisto's egoist tipification.

## PALABRAS CLAVE

*Roman de Troie*  
*La Celestina*  
*Exempla*  
misoginia  
polémica profeminista  
y antifeminista  
ficción sentimental  
ironía  
parodia  
amor cortés  
didactismo  
tratados de amor

## KEY WORDS

*Roman de Troie*  
*La Celestina*  
*Exempla*  
misogyny  
profeminism  
antifeminism  
debate  
sentimental fiction  
irony  
parody  
courtly love  
didacticism  
love treatises

Et por ende non me ual contra el seso njn armas njn fardimento njn otro esfuerço ninguno. ¡Val dios, que *confondimiento!* en tanto bien commo esto, ualer tant poco contra el amor. Mas si fue en el mundo omne a quien ualiesse contra el amor seso o fardimento o ualientia, çertas non. *Ca non ualio a Sanson. Njn a Salomon, njn a Dawid, que fueron omnes de grand seso et de grand entendimiento. Pues, ¿que fare yo? Ca si yo ensandezco, o salgo de carrera o de rrazon, non puedo y al fazer. Njn es marauilla, pues muchos de meior entendimiento et de meior seso suffrieron otro tal commo yo, et non se le pudieron deffender por fuerça njn por buen seso*<sup>1</sup>.

La cita pertenece a la queja amorosa de Aquiles, preso de amor por Policena en la *Versión de Alfonso XI del Roman de Troie*, traducido en prosa castellana en 1350. El soliloquio tiene lugar mientras Aquiles, héroe griego, espera la respuesta del mensajero que ha enviado a Écuba, la reina de Troya, para pedirle a a su hija Policena por esposa a cambio de persuadir a los griegos para que abandonen el sitio de la ciudad. Como parte de la *argumentatio* para justificar su traición, Aquiles va a utilizar el conocido *topos* de los sabios caídos, donde se citan nombres de la Biblia y la Historia Antigua (Adán, Sansón, David y Salomón) que prueban que la mujer ejerce un poder que para los hombres es difícil resistir, al margen de su superioridad física, mental o moral, bajo la premisa *ex maioribus ad minora*, es decir, si los más fuertes cayeron, también los más débiles pueden caer. En este trabajo me propongo estudiar la caracterización egoísta del héroe sentimental partiendo del análisis de este *topos* en la diégesis narrativa del episodio amoroso de Aquiles y Policena en la versión castellana del *Roman de Troie* de 1350. Asimismo, establezco la relación entre el personaje de Aquiles y Calisto, cuya caracterización egoísta ha sido unánimemente aceptada por la crítica desde que M.<sup>a</sup> Rosa Lida la señalara en su día, y sugiero la posibilidad de que Aquiles haya servido como uno de los modelos literarios en la construcción del personaje de Calisto<sup>2</sup>. Para mayor comprensión y mejor seguimiento de nuestro análisis creo necesario hacer un breve recorrido por los puntos más relevantes de la historia del *topos* en las letras medievales.

Su origen literario debemos situarlo dentro del contexto de los *exempla*, que en las retóricas clásicas de la Antigüedad forman parte de la estrategia de la persuasión y que, a finales del siglo XII, son adaptados en la forma de *exemplum* medieval por las *ars predicandi*, en sí mismas una nueva forma de *ars rethorica*. El *topos*, cuya tradición ha sido ampliamente estudiada por Susan L. Smith<sup>3</sup> y, en el caso de España, por Mercé

<sup>1</sup> *La Versión de Alfonso XI del Roman de Troie, MS. H-J-6 del Escorial*, edición de Kelvin M. Parker (Applied Literature Press, 1977), pp. 214-215. El énfasis es mío.

<sup>2</sup> Con respecto a la caracterización egoísta de Calisto, la estudiosa dice: «En tal sentido Calisto es único, que yo sepa, entre todas las criaturas literarias: ahí está su esencial diferencia con Romeo, con quien tantas semejanzas guarda.» (p. 353). Vid María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970) (1.<sup>a</sup> edición, 1962), pp. 347-354.

<sup>3</sup> S. Smith, *The Power of Women. A topos in Medieval Art and Literature* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995). Sobre el uso de los *exempla* en la retórica clásica como prueba, adorno o exhortación a la virtud en Aristóteles, Cicerón y Quintiliano respectivamente, y del *exemplum* medieval en las *ars predicandi* como instrumento de manipulación de las pasiones de la audiencia, vid pp. 1-20.

Puig<sup>4</sup>, fue creado por los Padres de la Iglesia para persuadir y avisar a los hombres sobre el peligro que causan las mujeres, en un intento de apartarles del placer de la carne. Es de notar que, en la tradición patrística, el *topos* está en boca de una autoridad eclesiástica con una preocupación moral, y tiene una finalidad específica: demostrar la dificultad que el hombre debe superar para conservar la virginidad y no caer en lo que otros más fuertes cayeron. Es así como hay que entender su presencia en las cartas pseudo-clementinas *Ad Uirgines*, posiblemente del siglo III, donde su autor se apoya en la autoridad histórica de la Biblia para garantizar la verdad de los ejemplos que cita: Sansón, David y Salomón. Siguiendo este mismo patrón de exhortación a la castidad, San Jerónimo utiliza el *topos* en varias cartas, entre ellas la que dirige a Julia Eustochium, donde vuelve a citar a Sansón, David, Salomón y Amnón para ilustrar los peligros que la joven puede encontrar en su camino hacia la virginidad. San Ambrosio, San Juan Crisóstomo y otros Padres de la Iglesia siguieron a San Jerónimo en la formulación de este *topos*. La serie formada por el santo David, el fuerte Sansón, y el sabio Salomón como figuras ejemplares atraviesa la Edad Media en numerosos textos, muchas veces amplificada con una o más figuras del Antiguo Testamento, como Adán, Lot, José, Juan Bautista, Amnón, y otros que enlazados en fórmulas llegan al siglo XII en forma proverbial.

Sin embargo, a la vez que fue sujeto a numerosas amplificaciones, ya desde su origen el *topos* de los sabios caídos fue interpretado de forma inversa a la intención buscada por los Padres de la Iglesia. Así, en el tratado *Aduersus Jovinianum*, San Jerónimo no utiliza el *topos* como una exhortación moral hacia un/a receptor/a piadoso/a, tratamiento que hemos visto le da en sus cartas, sino como un arma retórica contra el revolucionario monje Joviniano, un cristiano que negaba el privilegio concedido por la Iglesia al estado de virginidad. Escrita en el año 393, *Aduersus Jovinianum* es una defensa de la virginidad que conlleva un alegato contra el matrimonio en la que San Jerónimo contrataca al monje por malinterpretar los ejemplos de Adán, Sansón, David y Salomón, entre otros, amplificando la lista con ejemplos de sabios griegos y romanos que se opusieron al matrimonio<sup>5</sup>. Lo que nos interesa destacar es que esta polémica entre San Jerónimo y el monje Joviniano ilustra la susceptibilidad de los *exempla* de ser interpretados de diferentes formas, peligro que ya reconoció San Ambrosio (339-397) en su tratado *De Paradiso*, donde afirma que el pecador hace responsable al diablo por el crimen que él comete y se justifica citando las Santas Escrituras para mostrar cómo hombres justos caen en el pecado del adulterio<sup>6</sup>. Es precisamente esta capacidad de múltiple interpretación que proporcionan los *exempla* la que va a marcar la fortuna del *topos* de los sabios caídos, pues éste, como

4 M. Puig Rodríguez-Escalona, «Tratamiento y desarrollo del topos de los 'sabios caídos' en las literaturas medievales latina, catalana y castellana», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, II (1991), pp.813-821.

5 Vid S. Smith, pp. 21-29; M. Puig, pp. 814-816.

6 «*acit enim supra se folia qui culpam uelare desiderans aut diabolum delicti memorat auctorem aut carnis- praetendit inlecebras aut alium quempiam persuasorem prodit erroris. et de scripturis diuinis frequenter promit exempla, quibus iustos in culpam peribet icidisse dicens, si forte in stupris fuerit deprehensus: (...) Et Dauid alienam adamauit et sibi adsciuit uxorem*». S. Smith, p.11.

veremos, será puesto al servicio de las dos corrientes aparentemente antagónicas que en torno a la mujer recorren la Edad Media.

Por un lado, la poesía misógina latina de los siglos XI a XIII se apropia del *topos* patrístico y lo convierte en uno de los lugares comunes usados con más frecuencia en los alegatos contra las mujeres. Característico de esta poesía que alcanza su máxima expresión a mediados del siglo XI, coincidiendo con la reforma monástica gregoriana<sup>7</sup> que va a generar los *contemptus mundi*, es el poema así titulado de Bernardo de Morlas, monje de Cluny entre 1122 y 1156. En este poema misógino de carácter ascético-moral, compuesto hacia 1140, el poeta identifica a la mujer con la encarnación del sexo e inserta la diatriba contra la misma dentro del contexto de los males terrenales que alejan al hombre del Paraíso, siguiendo en esto a San Jerónimo y el discurso patrístico, pero llevando la misoginia a extremos hiperbólicos con el fin de ganar almas para el Paraíso y adeptos para el monasterio. En él, el *topos* de los sabios caídos aparece como un cliché<sup>8</sup>.

Por otro lado, coexistiendo con la interpretación misógina, el *topos* sufre un nuevo giro interpretativo al ser insertado en el contexto literario y cultural de la lírica provenzal y el *roman* del siglo XII francés, donde cobra vigor la imagen idealizada de la mujer. A esta corriente literaria pertenece el *Roman de Troie*, terminado de escribir en 1165 por un clérigo de Touraine, Benoit de Saint Maure, posiblemente benedictino. Efectivamente, retomando la cita de la versión castellana, el *topos* aparece en boca de un enamorado (un personaje ficticio, no un clérigo), en un *roman* (género narrativo, no un tratado moral), escrito en lengua vernácula (no en latín), que se siente víctima del amor (no de la mujer), y recurre a él con el fin de alentar su caída (no de prevenirla), para demostrar el poder invencible que el amor ejerce en el hombre (no el peligro eludible que viene de la mujer) y para justificar su traición (no condenarla). Por supuesto, como hemos mencionado, estos cambios tienen mucho que ver con los rasgos de la extendida lírica de amor cortés<sup>9</sup>, lo que explica que Aquiles no sea el único enamorado que recurre al *topos* para argumentar la consumación del amor y situarse en contra del sentido moral y misógino que durante siglos la tradición patrística le había asignado. Encontramos también el tratamiento irónico del *topos* en boca de Tristán, Sir Gawain, y el caballero Bohort del ciclo artúrico<sup>10</sup>. Asimismo en composiciones líricas de trovadores como Peire Vidal, o el catalán Cerverí de Girona, que en su poema *Maldit bendit* lo cita dos veces, una con tratamiento misógi-

<sup>7</sup> El Papa Gregorio VII (1073-1085) impulsó el combate por el celibato clerical condenando el matrimonio de sacerdotes y obispos, bastante extendido en la época.

<sup>8</sup> «Hac-quoque vir fuit-Hippolitus ruit, hac ruit Ammon./Hac Joseph angitur, et coma raditur hac tua Samson./Hac Ruben, hac David, hac Salomon cadit, hac homo primus.» (vv.487-489), Mercè Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía Misógina en la Edad Media Latina*, (ss. XI-XIII) (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995), p.15. Además de numerosos poemas anónimos, otros clérigos misóginos que se apropian del *topos* son Roger de Caen, Hildeberto, Marbodo, y Pedro Pictor, *vid* S. Smith, p.31.

<sup>9</sup> Sobre las diferentes teorías del origen y el significado del amor cortés, *vid* Roger Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love* (Manchester: Manchester University Press, 1977); F.X. Newman, *The Meaning of Courtly Love* (Albany: State University of New York Press, 1967).

<sup>10</sup> S. Smith, pp. 47-50; M. Puig, art. cit., p. 819.

no en el *Maldit*, y otro irónico en el *Bendit*, prueba de la coexistencia de ambas interpretaciones y reflejo de la dicotomía misoginia-idealización de la mujer procedente de la escolástica<sup>11</sup>.

Es importante destacar, siguiendo a Schnell<sup>12</sup>, que uno de los cambios interpretativos que se opera en el *topos* dentro de la lírica de amor cortés radica fundamentalmente en presentar al hombre como víctima del amor, no de la mujer. Así, Aquiles en su calidad de enamorado se identifica con Sansón, David y Salomón, pero no como víctima de los trucos ni de la malicia de la mujer, sino del poder de una fuerza abstracta. El amor viene, pues, a suplantar a la mujer como agente externo que causa la caída del hombre, y de hecho aparecen también mujeres víctimas del amor, aunque conservamos menos textos. Este cambio produce en apariencia un doble efecto liberador, ya que por un lado absuelve a la mujer de culpa, tal y como reconoce Aquiles :

Ca ella non es culpada por el amor a mj fazer mal. Et si padesco grand coyta, yo me la demande. Ca ella non es en culpa. Ca muchos otros la uieron, que non metieron mientes en este pleito, njn dieron por ende nada. Et yo solo so el que cay en este lazo. Et bien me semeia que estaua presto el amor para me prender. Ca me enlace de tal guisa, que le non puedo fuyr njn escapar a ninguna parte. (208-209)

Por otro lado, libera al hombre de responsabilidades, ya que el amor, a diferencia de la eludible mujer, es invencible, como dice Aquiles<sup>13</sup> y también el narrador, que por lo mismo convierte a Salomón en víctima del amor :

Ca esto le fazia fazer amor, que faz perder seso et mesura et razon. Ca el amor non guarda derecho njn rrazon njn nobleza njn proeza njn fidalguia. Ca nunca fue en el mundo, njn sera, quien ouiesse seso contra el amor. Et bien se deue entender en el *Rey Salomon*, que fue mas sesudo de todos los otros que en el mundo fueron, pero contra el amor poco le presto su seso<sup>14</sup>. (220-221)

En otras palabras, el efecto del amor priva al enamorado del libre albedrío, le exculpa de toda responsabilidad, y además sirve de excusa para justificar su comportamiento. Queda claro, una vez situado el *topos* y tras haber mostrado el carácter irónico del mismo en boca de Aquiles, que tanto el narrador como su personaje se han apropiado de un recurso retórico que originalmente tenía una finalidad represiva por parte de los Padres de la Iglesia, y que con el tiempo los moralistas cristianos pusieron al servicio de la misoginia, y el enamorado Aquiles pone al servicio de sus propias pasiones. Pero en nuestro caso, hay que añadir algo más al con-

<sup>11</sup> Sobre el tema de la coexistencia de la visión misógina y la visión idealizada de la mujer en la tradición del amor cortés y sus implicaciones, *vid.* R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), pp. 160 y siguientes.

<sup>12</sup> Rüdiger Schnell, *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur* (Bern and Munich: Francke Verlag, 1985), cito por S. Smith, p.280.

<sup>13</sup> «Ca non ual ualentia njn fuerça njn ardimento contra el amor, pues que el tiene el omne en su poder.» (208.)

<sup>14</sup> El énfasis es mío.

texto que modifica el significado del *topos*: está en boca de un héroe épico clásico, *exempla virtutis* de la guerra de Troya, cuya caída se atribuye desde la Antigüedad a una mujer. Es decir, está insertado en una historia que en sí misma puede leerse como una amplificación del *topos*, en la cual la ciudad entera de Troya figura como una víctima más del poder nefasto de la mujer. De esta manera en la narración coexisten las dos interpretaciones del *topos* que estamos viendo: la misógina, en la cual la mujer es carne y causa de la caída (poder destructivo de la mujer) y la irónica, en la cual ella, ser idealizado, está exenta de culpa, y es el amor, imposible de vencer, el responsable de la caída (poder destructivo del amor). Es precisamente esta tensión la que va a marcar la manipulación retórica y el desarrollo de los hechos en la narración, como veremos.

La estructura narrativa del *Roman de Troie* está sujeta al esquema de causa-efecto mediante sucesivas batallas y treguas en las que se intercalan numerosos consejos donde griegos y troyanos, tras prolijas disquisiciones, aprueban por mayoría la guerra y la destrucción. Ha señalado Levenson<sup>15</sup> que detrás de estos consejos, como si de asambleas feudales se tratara, pervive la doctrina medieval del principio de unanimidad *quod omnes tangit ab omnibus approbetur*, donde la mayoría sigue los intereses de una minoría que busca su propio beneficio. Los debates formales que se llevan a cabo en estas asambleas no son más que ejercicios retóricos para reconciliar los apetitos destructivos de hombres irresponsables y dan como resultado una narración irónica, ya que muestra que el destino de los hombres que creen actuar libremente está, de hecho, manipulado. En palabras de Levenson: «chivalric and wordy, these romantic tales (...) suggest that courtly love, like courtly councils, simply glosses passion with rethoric». Teniendo en cuenta este marco doctrinal, expondremos a continuación cómo funciona la manipulación retórica del amor, la mujer y la guerra en las asambleas que tienen lugar con motivo de la pasión amorosa de Aquiles, y el discurso irónico que da como resultado.

La primera asamblea tiene lugar cuando Aquiles, tras recibir la respuesta de Écuba y Príamo (le darán a Policena por esposa sólo después de que los griegos se hayan ido), reúne a los más poderosos de la hueste para anunciarles su retiro y convencerles de que le imiten, aduciendo que no tiene ningún sentido hacer la guerra contra Troya sólo por causa de una mujer:

Ca este es grand mal seso. *Et grand mala uentura en que todos assi moramos por una mugier*. Et, señores, ¿que nos da a nos si Paris tomo su cambio por su tia, Ansiona, que los griegos an tomada? Et que muchas uezes demandaron (...) Ca ya aqui somos maltrechos et perdidos de muchos buenos rreyes et duques preçiadados, que ya sobri\*este pleito son muertos. (...) Por ende bien uso lo diria —et me semeiaria tiempo— que nos tornassemos daquipara nuestras tierras, *et dexassemos esta porfia que fue començada sandiamente por nada*. (...) *Et Menalao puede fallar otras muchas*

<sup>15</sup> J. L. Levenson, «The narrative format of Benoît's Roman de Troie», *Romania*, 100 (1979), pp. 54-70.

*duennas fermosas et de grand guisa. Et dellas todas escoga (-sic-) la que se mas pagar, et quite se desta. Ca nunca la tiene de auer en quanto el Rrey Priamo fuere uiuo. Et otro sera el que\*1 conquerira esta, ca yo non.»<sup>16</sup> (217)*

La paradoja y la ironía se dan cita en esta *argumentatio* de Aquiles. Por un lado, sujeto a la tradición misógina, presenta a la mujer como la única culpable de arrastrar a los hombres a la guerra. Por otro, ligado a sus propios intereses, convenientemente omite que es precisamente una mujer la que le lleva a persuadir a los griegos a que la abandonen. Según Aquiles, Menelao puede y debe eludir el poder que Elena ejerce sobre él para así evitar su caída y la de los demás griegos, ya que ella, como mujer, no sólo es susceptible de ser eludida, sino que puede ser suplantada por «otras muchas duennas fermosas». Ahora bien, Aquiles mismo se juzga libre de tal deber dado que no se considera víctima de una mujer, sino del invencible amor, lo cual le da derecho a justificar su engaño y sus fines egoístas. Aquiles, al margen de toda moral, guarda el *secretum* que exigen las leyes del amor cortés por razones puramente egoístas que no tienen nada que ver con la protección que todo enamorado debe a su dama, y utiliza a su favor el argumento que usa en contra de los griegos sin que nadie, excepto el lector, lo sepa.

La falacia argumentativa de Aquiles se pone de manifiesto en otra asamblea cuando Agamenón, jefe de los griegos, le envía una embajada para convencerle de que vuelva a la lucha. Ulises, uno de los miembros, le lanza el primer dardo en esta guerra dialéctica cuando le enumera las razones por las que los griegos fueron a luchar a Troya, entre las cuales no figura la del rescate de Elena. Con ello, no sólo le deja sin argumento, sino que le hace ver la realidad compleja que hay detrás de todas las guerras, equiparando el sitio de Troya con el de cualquier ciudad medieval. Merece la pena la larga cita, que en la versión castellana está amplificadas y refleja con bastante detalle los distintos motivos que llevan a la guerra a los señores feudales. Así habla Ulises:

*Et uos bien sabedes en commo uenimos a esta tierra por tomar esta uilla et la destruyr. Et yo sobr\*esto non uos fare luenga razon. Ca tan bien lo sabedes commo nos o meior. Et a esta guerra son uenidos de todas las partes del mundo, de Europa et de Asia et de Affrica, en manera que ningun cauallero que sse de armas preçasse non finco alla si non finco por dolor o por otra coyta tal que non pudiesse uenir. (...) en manera que los unos uenieron aquí por conquerir esta uilla. Et los otros por deffender la. Et dellos venieron y por ganar prez et proeza. Et otros por mostrar su grand brio et su poder. Et los otros por ayudar a ssus amigos. Et muchos por estorbar a ssus enemigos con que han en sus tierras omezillos et enxecos, et por se uengar aquí dellos. Et otros uenieron por despender sus aueres a grand brio. Et otros por linage que han de la una parte et de la otra. Et uos bien ueedes que los troyanos se deffienden muy bien. et se uenden muy cara mente.<sup>17</sup> (228)*

<sup>16</sup> El énfasis es mío.

<sup>17</sup> El énfasis es mío.

Fiel a la perspectiva realista y coherente que presenta, Ulises le recuerda que crear buena fama es la única razón por la que un caballero obra: «Ca uos bien sabedes que todos los buenos fechos que omne faz, ujiendo en su tierra o andando en las guerras, todo esto es porque digan del bien por el mundo, et por al non.» (229), y consecuentemente apela a la conservación de su propia fama para que vuelva a la batalla: «*Et, por dios, sennor Achilles, todo esto catat, et guardat bien uuestro prez!*<sup>18</sup> Et mas uos digo que non ay aquí rrey njn conde que ya en al ande fablando njn porfaçando sinon en esto. Et esso mismo fazen toda la otra gente. (...) Et bien uos digo, sin falla, que ante que este anno sea acabado siete, tanto mal sera de uos dicho que nunca fue de bien.» (229). Por último, autoriza su consejo en nombre de la amistad: «Et a mj semeia que este conseio es leal et derecho et prouechoso et qual deue dar amigo a ssu amigo» (229-230)

A pesar de que Aquiles reconoce el buen consejo y la elocuencia de Ulises: «Don Ulixas, nunca vj njn oy njn cuydo oyr njn ueer omne que meior que uos sepa dar grand conseio.» (230), decide ignorar la realidad y hacer caso omiso a tan buenas razones para refugiarse en el mismo argumento misógino de que es la mujer la causa de la guerra. Así, sin registrar que Ulises no mencionó a Elena, le responde con la siguiente pregunta retórica:

¿Commo, don Vlixas, dezides uos que *si me yo agora non quisiere matar por la mugier de Menalao* —commo ya son muertos mas de çiento uezes mill omnes— *que por ende perdere mj ualor et mj loor et mj buen prez para siempre?*<sup>19</sup> (231)

La ironía se hace cada vez más patente cuando vemos que no sólo Aquiles queda convencido de su propio argumento, sino que éste se impone entre la mayoría de los combatientes griegos, hasta tal punto que Ulises, olvidando su propio discurso lleno de buenas razones, adopta el mismo argumento de Aquiles, basado en el principio patristico y misógino que considera a la mujer *femina perfida*, cuya eficacia queda avalada por siglos de tradición. Consecuentemente, en otra de las asambleas Ulises desautoriza a Menelao por egoísta y por no buscar otro provecho en la guerra que el rescate de Elena:

Sennor don Menalao, en plaça uos digo que por el mj conseio non diriedes nada en este fecho. Ca non es bien, njn uos acaesçe. *Ca sabet que quantos aquí son, todos cuydan et dizen que uos loades esta çerca porque cobredes uuestra mugier Elena, et non por otra rrazon njn por otro prouecho njn onrra que se a ninguno ende sigua.* Et mucha de uegades conteçe que ay algunos que non catan por al sinon por lo que es su pro, et non dan cosa por affan njn por perdida que ende a otro acresca<sup>20</sup>. (235-236)

Todavía se intensifica más la ironía si tenemos en cuenta que es precisamente Aquiles el que egoístamente busca su propio provecho so pretexto de traer la paz. En la retórica de las

<sup>18</sup> El énfasis es mío.

<sup>19</sup> El énfasis es mío.

<sup>20</sup> Énfasis mío.

asambleas la manipulación de los argumentos en torno a la mujer y al amor produce un discurso irónico y paradójico en el que los intereses egoístas de una minoría, en este caso de Aquiles, se imponen a las buenas razones de una mayoría, de acuerdo al principio *quod omnes tangit ab omnibus approbetur*, que ya vimos también opera en los consejos de guerra. Al mostrar la manipulación retórica en la estrategia de Aquiles, el clérigo autor demuestra, valga la redundancia, el egoísmo que domina al hombre que se dice víctima del amor, y deshace con ello el aparente efecto liberador que trae el invencible amor frente a la culpable mujer. En contraste con la dicotomía amor-mujer, el autor propone otra fuerza mayor que victimiza al hombre: su egoísmo. Por tanto, en la diégesis narrativa el hombre no es víctima ni de la mujer ni del amor, sino de su propio egoísmo.

Otro de los efectos del desplazamiento de la mujer como causante del deseo pone de manifiesto que éste no procede necesariamente de fuera, sino de dentro mismo del enamorado, enfatizando así el carácter subjetivo del enamoramiento y la necesidad del enamorado de enfrentarse a su propio «confondimiento»<sup>21</sup> en el soliloquio de la queja amorosa. La naturaleza egocéntrica del enamorado explica que sea Narciso un mito frecuentemente a él asociado, con el cual Aquiles también se identifica: «Ca yo bien entiendo que so sandio et fuera de mj seso. Et non so lo que me fago. Ca el su amor me aprieta tanto en la su cadena en que me tiene preso, que a poco tiempo sere muerto. Ca yo non espero bien njn esfuerço de ninguna parte. A mj me semeia que so Narciso, que morio por su sombra por que la non pudo auer» (209)<sup>22</sup>. Mientras que la tradición presenta a David, Sansón y Salomón como víctimas de la mujer, Aquiles, y con él los enamorados del *roman* y la lírica provenzal se presentan como víctimas del amor. Sin embargo, todos ellos, como Narciso, son por encima de todo víctimas de su egocentrismo. Éste, además, conlleva el aislamiento del héroe, otro de los rasgos intrínsecos al egoísmo que sitúa a Aquiles al margen de la sociedad. Por otro lado, la alusión de Aquiles a Narciso no solo apunta al egocentrismo y al aislamiento, sino también a la muerte y la destrucción que ambos provocan. Efectivamente, Aquiles, absorto en su enamoramiento y en busca de su provecho, no va a traer la paz prometida, sino una cadena de desastres que aquí resumimos: ciego de ira, acaba por ceder a las presiones de la guerra, que como realidad ya apuntada por Ulises se impone, y sin acordarse del amor a Policena vuelve a la batalla y mata a traición a Troylo, hermano de Policena. Écuba, para vengar la muerte de su hijo, tiende una trampa a Aquiles en el templo de Apolo, donde éste muere a traición a manos de Paris. A pesar de que literalmente muere vícti-

<sup>21</sup> Vid la cita inicial de este trabajo donde Aquiles asocia el «confondimiento» con el amor, subrayando el carácter exculpatorio que, siglos más tarde, retoma el autor del *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*: «Bien faze a este propósito lo que un filósofo llamado Segundo dixo: `La muger es confondimiento del omne´. Ca esto dévese entender que la muger es cabsa, enpero el amor es el confondimiento», cita de Pedro Cátedra, *Amor y Pedagogía en la Edad Media* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989), p. 124. El énfasis es mío. Sobre la tradición manuscrita en los siglos XIV y XV de esta sentencia misógina vid Carleton Brown, «Mulier est hominis confusio», *Modern Languages Notes*, 35, 8, (1920), pp. 479-482.

<sup>22</sup> Sigue a continuación una digresión explicando quién era Narciso que falta en el original francés. El énfasis es mío.

ma del amor a Policena y de la trampa de Écuba, Aquiles cae, desde el punto de vista moral, víctima de su propio egoísmo y su flagrante torpeza. Pero no termina aquí la misoginia retórica, ya que el poder negativo que se le atribuye a Policena va más allá de la muerte de Aquiles cuando, una vez tomada la ciudad de Troya, el sacerdote Colcas la hace responsable de una gran tempestad marítima que impide el regreso de los griegos. Él mismo ordena su sacrificio para que «el alma de Aquiles fuese uengada por el alma de aquella por que fuera muerto» (331). Antes de ser degollada por Pirro, hijo de Aquiles, ante su tumba, Policena toma por primera vez la palabra, y lo hace para proclamar su inocencia, atestiguar su virginidad, reivindicar su fama, y aceptar su muerte:

Et so donzella sin mal, et sin tuerto et sin falsedat; et des que naçi, nunca a ninguno meresçi mal. (...) Et yo de mj muerte non curo, njn esquiuro el aventura que me aueno. *Et morire con mj uirginidat; et non perdere mj buen prez, njn me empleare mal.* Et yo mas non demando perdon. *Mas de grado quiero reçebir muerte.* Et non la quiero reçeclar, ante me plaz con ella, ca la uida me seria graue. (333)

La mención a su virginidad ante el altar del sacrificio convierte a Policena en una mártir virgen, imagen que contrasta con la que ejerce de *femina perfida* culpable de la muerte de Aquiles y portadora del poder irresistible del discurso patrístico. Literalmente Policena es a la vez culpable de la caída de Aquiles y redentora de los griegos, simultaneidad que encaja con el prototipo retórico del que procede, pues, en efecto, ella representa el modelo paradójico que produce la retórica de los Padres de la Iglesia, según el cual la mujer es simultáneamente fuente del diablo, *the Devil's gateway*, y fuente de redención, símbolo de unión del alma con Cristo, *Bride of Christ*, en palabras de Bloch. Creo además interesante hacer notar la misión cristiana que desempeña Policena, sacrificada para redimir a los hombres igual que Jesucristo en el Evangelio. Por otro lado, la mención a su «buen prez» pone de manifiesto la superioridad moral de Policena frente a Aquiles, incapaz de guardar el suyo<sup>23</sup>. Aquiles, héroe de los Aqueos, destruye su fama y la de su pueblo, mientras que la troyana Policena, al defender su fama con la muerte, no solo se redime a sí misma de toda culpa, sino también a los troyanos, adquiriendo de este modo la superioridad moral e invirtiendo la jerarquía de género que retóricamente la colocaba en un plano moral inferior. Asistimos de esta forma a otra de las paradojas del discurso patrístico, que tiene que ver con la poética de la virginidad: el precio que debe pagar una mujer para liberarse del clan patriarcal es la feminidad misma, tal y como señala Bloch: «Only so long as a woman was willing to renounce sexuality—that is, to remain unmarried if she was a virgin (...),—was she able to scape the tutelage of fathers and husbands, and indeed to become the equal of man» (93)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Vid las citas más arriba, sobre la importancia que da Ulises al «buen prez» de Aquiles.

<sup>24</sup> Sobre el concepto de virginidad para los Padres de la Iglesia, vid. H. Bloch, pp. 97-101.

Antifeminismo o misoginia e idealización de la mujer, los dos discursos medievales en torno a la mujer, no son contrarios sino dos caras de una misma realidad que aparecen de forma simultánea en el discurso patrístico, produciendo un discurso paradójico<sup>25</sup> que la lírica de amor cortés y el *roman van* a reelaborar, partiendo de los mismos *topos* pero insertándolos en un nuevo contexto. Hemos visto que el nuevo contexto abre nuevas posibilidades de interpretación, y en nuestro caso el análisis nos ha permitido ver que la fuerza destructiva que lleva al héroe sentimental a su caída no es ni la mujer ni el amor, sino fundamentalmente su propio egoísmo. Si tenemos en cuenta el discurso racional de Ulises, a todas luces desoído, y el desenlace de los acontecimientos como consecuencia de ello, se deduce que el poder destructivo de la mujer en la historia de Aquiles y Policena solo ocurre en el plano de la retórica.

El clérigo autor del *Roman de Troie* presenta la paradoja del discurso en dos temas, el amor y la guerra, y en dos niveles que se contradicen: por un lado el nivel retórico, ligado al mundo de las letras, reproduce la misoginia, mientras que el nivel diegético, ligado al mundo de la caballería puesto que de una guerra se trata, deshace el postulado retórico misógino al exponer la complejidad de la realidad en los acontecimientos de la historia que narra, a la vez que muestra, el egoísmo del héroe sentimental y las consecuencias trágicas que éste desencadena. Podemos decir que la retórica de la clerecía está paradójicamente enfrentada a la ficción narrativa de la caballería en el mundo del *roman*, tanto en los asuntos bélicos como en los amorosos, pues el hombre cae víctima de sus propias pasiones disfrazadas de falsa retórica en los consejos donde discuten sobre la guerra, la mujer y el amor<sup>26</sup>.

La representación simultánea de la mujer como ser idealizado y como criatura maléfica también está presente en otro contexto donde de nuevo encontramos el *topos* de los sabios caídos: el de los tratados satíricos medievales sobre el amor profano. Ya en el siglo XII francés aparece insertado en la *Reprobatio amoris* del tercer libro del tratado *De Amore* de Andrea

<sup>25</sup> En palabras de Bloch: «the simultaneous condemnation and idealization of woman and love are not contrasting manifestations of the same phenomenon, opposite sides of the same coin. They are not opposites at all. Rather, antifeminism and courtliness stand in a dialectical rapport which, (...) among the early church fathers, assumes a logical necessity (...)» (164); S. Smith comparte su opinión en relación al *topos* de los sabios caídos: «old and new uses of the *topos* do not merely coexist but are related to one another dialogically» (46).

<sup>26</sup> En su afán por explicar el discurso paradójico en torno a la mujer, Bloch relaciona la adoración de la mujer en la doctrina del amor cortés con el cambio que sufrió su status económico en Francia a mediados del siglo XII, cuando por primera vez la mujer tiene el poder de elegir consintiendo o no al matrimonio dispuesto por sus padres o tutores. La idea de que la mujer pudiera aceptar propuestas matrimoniales contra el deseo paterno, aunque nunca se llevó a cabo en la práctica social, ideológicamente constituyó una amenaza a la propiedad nobiliaria, dado que la mujer por dotes y herencias podía poseer tierras y en el sistema feudal el futuro de las mismas estaba supeditado a la selección de pareja. El amor cortés vendría a ser una reacción por parte de la nobleza a favor de las alianzas matrimoniales en contra del creciente poder económico de las mujeres, un arma contra la igualdad de los géneros tan eficaz o más que la misoginia. *Vid.* H. Bloch, *op. cit.*, cap. 7. De hecho el *Roman de Troie* está dedicado a Eleonor de Aquitania, reina de considerable poder económico en Francia, y la versión castellana se realiza en la corte de Leonor de Guzmán, consorte de Alfonso XI que va a acumular para ella y sus hijos bastardos una considerable fortuna.

Capellanus<sup>27</sup>, y volvemos a encontrarlo en el siglo XV peninsular insertado en los tratados satíricos y paródicos escritos en lengua castellana sobre el tema del amor mundano, como son el *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438)<sup>28</sup>, el anónimo *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* (posterior a 1470)<sup>29</sup>, y la *Repetición de Amores* (1495) de Luis de Lucena<sup>30</sup>. En todos ellos, ejercicios retóricos burlescos por excelencia<sup>31</sup>, encontramos el *topos* de los sabios caídos. En el capítulo V del *Corbacho* se inserta la lista de sabios caídos amplificada<sup>32</sup>, en el capítulo IX aparece el ejemplo de Salomón<sup>33</sup>, y en el capítulo XVII, junto a las historias de Salomón y David, el arcipreste cuenta las de Aristóteles, Virgilio, y Bernard de Cabrera<sup>34</sup>. Sorprende ver en el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, que se abre con una serie de *exempla* de «cuántos fueron de amor vençidos», que tras las historias de Sansón, David, Amón, Salomón, Tereo, Oloferne, Olifernes y Tiestes, aparece la de Aquiles caído por el amor de Policena, seguida de la de Egisto y Píramo<sup>35</sup>. La misma secuencia de casos encontramos en la *Repetición de Amores*, copiada del *Tratado* palabra a palabra por Luis de Lucena<sup>36</sup>. Es significativo que Aquiles haya pasado a engrosar la lista de víctimas del amor precisamente en textos satíricos, cuya función exculpatoria está lejos de la intención didáctica y doctrinal propia de la literatura patristica, o del interés filosófico de tratados teóricos serios sobre el pensamiento amoroso del siglo XV, como es el *Breviloquio de amor y amiçia*, del escolástico Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado.

Hace ya tiempo que la crítica estableció la relación entre el *Corbacho* y *La Celestina*<sup>37</sup> tanto por la intención didáctica que ambas comparten como por sus semejanzas literarias y estilísticas, muy evidentes en el diálogo paródico sobre la misoginia que entablan Calisto y Sempronio en el primer auto de la obra. No debe pues sorprendernos encontrar insertado en ese diálogo el *topos* de los sabios caídos:

<sup>27</sup> «Quis enim Salomone maiori fuit sapientia plenus, qui tamen sine modo luxuriando peccavit et amore mulierum alienos deos non timuit adorare? Sed et quis maior aut sapientia clarior est David propheta repertus, qui tamen innumerabiles habuit concubinas, uxorem male concupivit Uriae et eam adulterando stupravit virumque ipsius tanquam perfidus homicida necavit?». Andrés el capellán, *De Amore. Tratado sobre el Amor*, edición y traducción de Inés Creixell Vidal-Quadras (Barcelona: Sirmio, 1990), p. 390.

<sup>28</sup> Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición de Michael Gerli (Madrid: Cátedra, 1981) (2.<sup>a</sup> edición).

<sup>29</sup> *Del Tostado sobre el amor*, edición de Pedro Cátedra (Barcelona: «Stelle dell'Orsa», 1986).

<sup>30</sup> Luis de Lucena, *Repetición de amores*, edición de Jacob Ornstein (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1954).

<sup>31</sup> Sobre el *Corbacho* como parodia de la «*Reprobatio Amoris*» de Andreas Capellanus, vid el prólogo a la edición citada de M. Gerli; Pedro Cátedra nos ha enseñado magistralmente el carácter burlesco del *Tratado* y de la *Repetición* en su citado libro *Amor y Pedagogía en la Edad Media*.

<sup>32</sup> «Lee bien cómo fue Adán, Sansón, David, Golias, Salamón, Virgilio, Aristóteles e otros dignos de memoria...», *Corbacho*, p. 76;

<sup>33</sup> *Corbacho*, p. 83.

<sup>34</sup> *Corbacho*, pp. 99-103.

<sup>35</sup> *Tratado*, pp. 26-47.

<sup>36</sup> *Repetición*, pp. 50-54.

<sup>37</sup> Erich Von Richthofen, «El *Corbacho*: Las interpolaciones y la deuda de *La Celestina*», *Homenaje a Rodríguez Moñino* (Madrid: Castalia, 1966), II, pp. 115-120.

Sempronio: (...) ésta es la mujer, antigua malicia que a Adam echó de los deleytes de paraíso, ésta el linaje humano metió en el infierno; a ésta menospreció Helías propheta, etc.?

Calisto: Di pues, esse Adam, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Vergilio, esses que dizes, como se sometieron a ella, ¿soy más que ellos? (98)<sup>38</sup>

Michael Gerli<sup>39</sup> ya señaló que la respuesta de Calisto, atribuyendo a Sempronio nombres que el criado no ha mencionado, «esos que dizes», procede del *Corbacho*. Por su parte B. Bussell Thomson<sup>40</sup>, en su agudo análisis sobre el carácter paródico de la misoginia de Sempronio, presenta éste como el segundo lapsus textual que prueba la lectura paródica del diálogo, y el papel de Sempronio, que «has adopted, for the occasion, the role of a pedantic and self-righteous anti-feminist». Teniendo en cuenta que en *La Celestina* se entretujan sentencias, refranes, y *exempla*<sup>41</sup> cuyas posibles interpretaciones apuntan a uno u otro sentido en la exégesis de la obra, no podemos ignorar el nuevo contexto paródico en el que se inserta el *topos*, puesto en boca de un personaje que es parodia del amante cortés, dirigido a otro personaje que es parodia del misógino. Así pues, ironía y parodia confluyen en el tratamiento del *topos* que en boca de Calisto se inserta en *La Celestina*.

Efectivamente, ni Sempronio ha leído bien los «ystoriales» que dice haber leído, ni su amo, que presumiblemente los ha leído puesto que de su propia cosecha alude a los casos archiconocidos de la tradición, ha asimilado su intención didáctica. En su respuesta: «A los que las vencieron querría que remedases, que no a los que dellas fueron vencidos» (98), Sempronio reafirma el carácter paródico de su perorata misógina, dada la ambigüedad del término «vencer» y la ironía que produce teniendo en cuenta la tradición patrística y moralista, en la cual «vencer» equivaldría a virginidad o a matrimonio. Claro que Calisto va a manipular a su favor el discurso mal aprendido de su criado cuando a renglón seguido afirma: «¿Vees? Mientras más me dizes y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé qué es.» (98), a lo cual Sempronio sentencia con palabras que además de resultar sumamente irónicas bien podrían ser parodia de los moralistas cristianos, hartos de escribir tratados en contra del loco amor que los jóvenes interesadamente leen de forma inconexa: «No es este juyzio para moços, según veo, que no se saben a razón someter; no se saben administrar. Miserable cosa es pensar ser

<sup>38</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición Drothy Severin con Maite Cabello (Madrid: Cátedra, 1991) (5.<sup>a</sup> edición).

<sup>39</sup> E. Michael Gerli, «Celestina, Act I, reconsidered: Cota, Mena... or Alfonso Martínez de Toledo?», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIII, 1 (1976), pp. 29-46.

<sup>40</sup> B. Bussell Thomson, «Misogyny and misprint in *La Celestina*, Act I», *Celestinesca*, I, 2 (1977), pp. 21-28; también sobre el carácter paródico de la misoginia de Sempronio, *vid* Frank B. Vecchio, «Sempronio y el debate feminista del siglo XV», *Romance Notes*, IX, 2, (1968), pp. 320-324.

<sup>41</sup> *Vid* Íñigo Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del 'antiguo autor': las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVI (1996), pp. 265-284; P. Russell, «Discordia universal: *La Celestina* como 'Floresta de philosophos'», *Insula*, 497 (1988), p.1 y 3; A. D. Deyermond, *The Petrarchan Sources of La Celestina* (Oxford: Oxford University Press, 1961).

maestro el que nunca fue discípulo» (99). Si la burla va destinada a los tratados retóricos contra el amor, ésta pone de manifiesto la ineficacia pedagógica de los últimos frente a *La Celestina*, juego retórico por excelencia que, por lo ingeniosa y divertida, sería leída con mayor deleite que los discursos escolásticos en tono represivo y moralista procedentes de la tradición patristica.

Retomando el hilo, vemos que Calisto, como Aquiles, adopta el *topos* de los sabios caídos en su sentido irónico, lo cual, salvando las evidentes diferencias que los separan<sup>42</sup>, nos permite establecer la relación entre ambos personajes, cuyas semejanzas podemos llevar más allá de esta concurrencia. Pienso que la caracterización egoísta de Aquiles que hemos visto hasta ahora coincide en los puntos fundamentales con la previamente señalada en Calisto<sup>43</sup>. Ni Aquiles escucha a Ulises, al que termina convenciendo, ni Calisto a su buen criado Pármeno, que acaba igualmente pervertido. No parece descabellado afirmar que Aquiles enamorado vive, en palabras que la profesora Lida aplicó a Calisto, «fuera de la realidad», «fuera de la moral», y «fuera de la sociedad», lo que hace que ambos enamorados, absorbidos en su ego, desligados de la honra propia y ajena, caigan víctimas de sí mismos y hagan caer a los demás.

Recordemos que hay en *La Celestina* referencias textuales que pueban que tanto el primer autor como Rojas conocían la versión medieval de la historia troyana procedente del *Roman de Troie*, donde por primera vez aparece la historia del malogrado amor de Aquiles por Policena. Tal es la descripción que Calisto le hace a Sempronio de Melibea, basada en la de Elena según ya indicó Gilman<sup>44</sup>, y la mención al juicio de Paris en el auto VI, donde Calisto, objeto de la burla de Celestina y Pármeno, pone a Melibea por encima de «la hermosa Policena» y de Elena, «por que tanta muerte hovo de griegos y troyanos»<sup>45</sup>. Movido por su egoísmo disfrazado de loca pasión, Calisto excluye a Melibea de la culpa que atribuye a Elena, tal y como hace Aquiles cuando exime de culpa a su amada Policena. Sin embargo, tras desencadenarse las muertes de Celestina y los criados, Calisto, incapaz de asumir la responsabilidad de tanto desastre, en el auto XIII inculpa a Melibea, pocos capítulos antes exenta de todo mal: «Pues por más mal y daño que me venga, no dexaré de complir el mandado de *aquella por quien todo esto se ha causa-*

<sup>42</sup> Aquiles es fundamentalmente un héroe épico desde la Antigüedad clásica, y, sin duda, en el *Roman de Troie* prevalece su carácter épico.

<sup>43</sup> Además del citado libro de Maria Rosa Lida Malkiel, *vid* June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover* (London: Tamesis books, 1972), y la introducción de Dorothy Severin a la edición citada de *La Celestina*.

<sup>44</sup> S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, (Madrid: Taurus, 1978), 1.<sup>a</sup> edición 1972, pp. 326-327. Menciona Gilman que la descripción procede de la *Historia Destructionis Troiae*. Esta versión latina que Guido de Colonna realizó en 1287 a partir de la versión prosificada del poema francés fue muy divulgada y traducida en toda Europa. Sobre su difusión en la península, *vid* mi estudio introductorio a la edición de la única traducción castellana completa conservada (1443) de Pedro de Chinchilla, *Libro de la Historia Troyana* (Madrid: Complutense, 1999).

<sup>45</sup> «¿Gentil dizes, señora, que es Melibea? Parece que lo dizes burlando. ¿Ay nascida su par en el mundo? (...) Si hoy fuera biva Helena, por que tanta muerte hovo de griegos y troyanos, o la hermosa Policena, todas obedescerían a esta señora por quien yo peno. Si ella se hallara presente en aquel debate de la mançana con las tres diosas, nunca sobrenombre de discordia le pusieran, porque sin contrariar ninguna todas concedieran y vivieran conformes en que la llevara Melibea», *La Celestina*, p. 190.

do» (281)<sup>46</sup>. De la misma manera que el sacerdote Colcas responsabiliza de la tempestad a Policena, Calisto recurre al discurso misógino para evadir toda culpa en la cadena de desgracias que ha provocado su egoísmo, explícitamente exagerado, puesto que de un personaje paródico se trata.

En conclusión, el significado del *topos* de los sabios caídos varía a través de las letras medievales según los diferentes contextos literarios en los que se inserta: la intención represiva y moralista de los Padres de la Iglesia en el discurso patrístico desemboca en el carácter misógino que adquiere un tono hiperbólico y propagandístico en la poesía misógina. Éste contrasta a su vez con el modo irónico y exculpatorio que adopta tanto en la lírica provenzal como en el *roman*, y con el tratamiento paródico que adquiere en los tratados de amor satíricos y en *La Celestina*. A través de nuestro análisis hemos visto que la manipulación retórica del *topos* en la diégesis narrativa del *Roman de Troie* produce un discurso irónico y paradójico que deshace su postulado misógino poniendo al descubierto que no es la mujer quien victimiza ni a Troya ni a Aquiles. Al contrario, retórica y misoginia convergen para mostrar la caracterización egoísta de Aquiles como héroe sentimental en la tradición medieval de la leyenda de Troya. Ésta es una de las referencias textuales de *La Celestina*, donde encontramos el *topos* en boca de Calisto con un *tratamiento* a la vez *irónico y paródico* que revela el egoísmo del personaje. Las diferencias que separan a Aquiles y Calisto no impiden que reconozcamos que ambos enamorados comparten la caracterización egoísta que los distingue de otros héroes sentimentales, lo que nos permite proponer a Aquiles como uno de los modelos literarios de posible influencia en la construcción del personaje de Calisto<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> El énfasis es mío.

<sup>47</sup> Creo que tanto el contexto medieval como la caracterización egoísta aportados por el personaje de Aquiles presentan otra perspectiva que es perfectamente compatible con la teoría de D. Severin, según la cual Calisto es fundamentalmente una parodia de Leriano. *Vid* al respecto el estudio introductorio de D. Severin en la edición citada de *La Celestina*, y su artículo «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.