



Prostituidas por la industria musical: las nuevas hijas de Celestina*

Prostituted by the music industry: Celestina's new daughters

Susana Pinilla Alba

Recibido: 28/02/2025
Aceptado: 11/06/2025

RESUMEN

Las reelaboraciones de personajes históricos o literarios son frecuentes en la obra de las raperas españolas, quienes miran hacia referentes femeninos influyentes en el imaginario popular de sus regiones. En el rap español, los modelos culturales que emanan del personaje de Celestina y sus pupilas resultan útiles para comprender ciertas representaciones femeninas que se fomentan en la música urbana, en la que se repiten los esquemas del discurso prostibulario y codicioso que ya encontrábamos en el clásico, perpetuando una imagen misógina del medrar femenino. En este trabajo buscamos desentrañar cómo opera el mandato de género en los inicios y mantenimiento de la carrera musical de algunas raperas españolas atendiendo al rol de la colaboradora del patriarcado. Para ello analizamos su trabajo desde un enfoque feminista que ambicione entender por qué se acude a ciertos motivos celestinescos con fines comerciales únicamente, sin habilitar un discurso ético y político de impacto social.

Palabras clave: celestina; codicia; feminidad; misoginia; música urbana, prostitución; rap español.

Susana Pinilla Alba es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Wuppertal (Alemania), donde trabaja como docente e investigadora en el área de literatura y estudios culturales de filología románica. Sus líneas de investigación abarcan el análisis discursivo del rap, la intermedialidad (poesía-música) y el ecofeminismo en las narrativas contemporáneas. ORCID: 0000-0003-2255-0153

Cómo citar este artículo: Pinilla Alba, Susana (2025). Prostituidas por la industria musical: las nuevas hijas de Celestina. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 10 (2), 2-26. doi: <https://dx.doi.org/10.17979/arief.2025.10.2.11802>

*El título se eligió en homenaje al libro de Enriqueta Zafra que traslada el análisis del discurso prostibulario a la picaresca femenina, como aquí se pretende a la música urbana.

ABSTRACT

The reelaborations of historical or literary characters is common in the work of Spanish female rappers, who are inspired by influential female figures in the popular culture of their regions. In Spanish rap, the cultural models derived from the character of Celestina and her pupils, are useful to understand certain feminine representations, promoted in urban music, in which the patterns of prostibulous and greedy discourse, already present in the classic work, are repeated, perpetuating a misogynistic image of women's upward mobility. In this paper we seek to unravel how the gender mandate operates in the beginnings and maintenance of some Spanish female rappers musical career, focusing on the role of the female collaborator in the patriarchy. To this goal, we analyze their work from a feminist approach to understand the reappropriation of certain celestinesque motifs for commercial purposes only, without enabling an ethical and political discourse of social impact.

Keywords: celestina, greed, feminity, misogyny, urban music, prostitution, spanish rap.

1. INTRODUCCIÓN

Si bien la música urbana surgió en un contexto de precariedad y racismo, unida a un componente político e identitario de protesta, su comercialización, posterior asimilación a la industria musical y las connotaciones neoliberales que fue tomando en el proceso de globalización permiten comprenderla actualmente como fenómeno tecnológico, –sujeto a las muchas innovaciones que influyen en el nuevo resultado de su producción– y masivo, dado el alto alcance de escuchas dispersas que se registran, ya no solo de LPs o trabajos completos, sino de la propia forma de recepción musical, fragmentada y desordenada, fruto del uso de plataformas como Tiktok, Spotify, etc. El perfeccionamiento de tecnologías de la imagen, unidas al relativismo cultural que tolera cualquier violencia digital en el terreno de la estética, fomenta la presentación de las mujeres desde la deshumanización y la fragmentación, como objetos de reproducción o producción de placer (Adams, 2005). La industria musical, al igual que la cinematográfica o la publicitaria, emplea los cuerpos femeninos para sostener dinámicas de opresión hacia las mujeres como la normalización de la agresión

sexual, la difamación y el aminoramiento de su autoestima. El rol del rap conciencia resulta crucial tanto para combatir modelos de mundo que dañan a las mujeres como para sustituirlos por otros que sumen en la consolidación de la escuela de igualdad ambicionada desde el feminismo.

En este trabajo, sin embargo, no analizamos la corriente de rap feminista español que resiste y contraataca a las propuestas machistas presentes en el hip hop, sanando las heridas de las mujeres en el patriarcado¹, sino que nos aproximamos a otras poéticas *mainstream*, en las que son las propias mujeres quienes reproducen conductas patriarcales. Nos preguntamos así sobre la responsabilidad social de las propias mujeres a la hora de sostener, perpetuar y reproducir su propia sumisión. Me refiero al rol de la “colaboradora”, manifiesto en sobradas ocasiones en la historiografía literaria y en la cultura popular. Una de sus representaciones más notables es el texto de *La Celestina*, cuyos personajes y motivos influyeron en la literatura y el humanismo europeo, especialmente a través de la normalización del discurso prostibulario que señala a las mujeres y esconde la responsabilidad de los hombres². En este trabajo nos acercamos a algunos motivos presentes en la picaresca femenina (Soguero, 1997; Zafra, 2009), – como los vínculos entre mujer y dinero a través de la codicia y el estigma social de la deshonrada– para cuestionarnos en qué medida estos se hallan *mutatis mutandis* en la música urbana y de qué modo impactan en la conformación de imágenes negativas sobre las mujeres a la hora de buscar la igualdad, cooperación y justicia entre los sexos. Se han elegido para ello algunas artistas punteras en uno de los géneros más escuchados por la juventud española y promovidos por la industria del entretenimiento: el trap.

2. CELESTINESCA EN EL RAP FEMENINO ESPAÑOL

¹ Por este concepto comprendemos el sistema metaestable que se reconvierte en las diferentes sociedades y épocas históricas para que el control recaiga sobre los varones a modo de pactos, con independencia del sistema político, económico o filosófico imperante (Amorós, 1992).

² En la historiografía literaria hispánica no hay obra clásica más explícita e influyente que *La Celestina* para exteriorizar el pensamiento patriarcal en boca de una mujer crecida en la adversidad, como iniciadora de una corriente de pícaras que se acogen a su mecenazgo.

En este trabajo comprendemos tanto la prostitución como la pornografía en su plano simbólico, es decir, esta no solo enmascara una dimensión material, sino que también posee una discursiva (Cobo, 2020). Comprender el discurso celestinesco desde la reelaboración de tópicos vinculados al mundo prostibulario o pornográfico³, que lo disculpan, romantizan o reproducen; no implica necesariamente abordar el estudio del rap en vinculación directa a la dimensión formal de la prostitución; sino como dispositivo cultural que potencia o normaliza estas prácticas. Partimos en este trabajo de un discurso crítico hacia la prostitución señalando las conclusiones que desde la filosofía y la sociología arriban a que la compra de sexo no responde únicamente a la curiosidad o hedonismo masculino, sino al refuerzo del pacto de camaradería entre varones con la intención de dominio sobre las mujeres (Gómez et al. 2016).

Los varones siempre han hablado por las mujeres a través de sus personajes femeninos. Ha de recordarse que la literatura picaresca femenina no surge con fines solo de entretenimiento, sino también didácticos, para avisar a las mujeres decentes de los castigos que acontecen a pícaras libertinas si se vuelven “andariegas”, es decir, si descuidan el recato y el aislamiento en el ámbito privado, pues la protección de su honra –ante la inminente violencia sexual a la que todas las mujeres están expuestas– no es, en última instancia, la responsabilidad de los agresores, sino de ellas mismas. Ese dispositivo de vigilancia hacia las mujeres conforma su autopercepción, anulando la óptica sobre sí mismas y desplazándola a la de un tercero. Cuando las mujeres acceden al campo del arte y se convierten en autoras de obras de la trascendencia, –como la literatura, la pintura o la música–, en estas no adoptan automáticamente el rol de sujetos, sino que continúan la tradición de mirarse

³ Nos posicionamos en este trabajo desde un análisis feminista de este discurso como violencia machista, en tanto que implica, siguiendo a Pateman, “una práctica por la que los varones se garantizan el acceso grupal y reglado al cuerpo de las mujeres [...] como institución internacional y globalizada se basa en sostener que todo hombre tiene ‘derecho’ a satisfacer su deseo sexual por una cantidad variable de dinero” (De Miguel, 2014, p. 16).

desde fuera y asimilar la propia cosificación masculina en su discurso, la ‘*male gaze*’ o mirada masculina (Mulvey, 1975, p. 815). Esta estrategia es la que encontramos en la reproducción de discursos patriarcales a través de sujetos de sexo femenino. En este trabajo denomino a este acercamiento el “rol de la colaboradora” patriarcal, en tanto que esta actúa como los escritores de picaresca femenina, para intensificar la misoginia desde el propio personaje femenino y dotarla así de mayor credibilidad.

Es conocida la relación entre picaresca y celestinesca por sus afinidades temáticas (Bergman, 2017) y la conformación de la picaresca femenina tomando como precedente a *La Celestina*, no a los pícaros masculinos (Cruz, 1989; Lida de Malkiel, 1966; Kuffner, 2023; Zafra, 2009). Desde una perspectiva feminista esto se explica por la diferente socialización de género que reciben mujeres y hombres⁴. En las sociedades posmodernas el patriarcado ha de comprenderse en coyuntura con otro sistema de opresión, el capitalismo, que fomenta el libre comercio y la mercantilización de seres humanos completos o sus partes, beneficiándose, por una parte, de la creciente feminización de la pobreza (Pearce, 1978); y, por otra, de la conformación del vacío ontológico en cuanto a la identidad de las mujeres como otredad o “no-pensamiento” (Amorós, 1992). Las mujeres de clases bajas y contextos de hampa no incurren en la violencia directa ni imitan los comportamientos masculinos por esta socialización segregada, lo que implica necesariamente saber de qué modelo cultural procede la cosmovisión desde la que se comprenden a sí mismas como medios para la obtención de un fin, que es el mismo que para los pícaros masculinos: la subida de estatus⁵.

⁴ Por género nos estamos refiriendo a los valores, conductas y expectativas asignadas diferencialmente a los sexos (hombres y mujeres) desde la creencia en su diferencia ontológica. El género no solo funciona en las estructuras patriarcales como elemento diferenciador o segregador, sino que insta una jerarquía moral en esta diferenciación: lo que se atribuye a los hombres es mejor, en tanto es más deseado; lo relacionado con las mujeres es peor o es directamente carente de valor. Dichas estructuras de género operan en un sentido claro: la exclusión de las mujeres del poder (Lerner, 1986). Este último se comprende como la acumulación de capitales que hagan funcionar la sociedad, siguiendo el planteamiento materialista de Pierre Bourdieu (1998), que distingue entre el económico, el político, el social y el cultural.

⁵ Sin embargo, en la existencia de las mujeres el acceso a estos capitales está mediado por su cosificación patriarcal, pues estas crecen con la noción de que son seres para otros adoptando una percepción utilitarista

La Celestina ha sido analizada frecuentemente desde la crítica posmodernista con acercamientos desvinculados del aparato de poder que gobierna las relaciones entre los sexos: el patriarcal. La tradición pornográfica se define desde un plano estético o discursivo como muestra costumbrista de un quehacer cotidiano de las mujeres en entornos marginales, llegando incluso a considerar “la prostitución como un negocio positivamente estructurado, en el cual las mujeres obtienen múltiples beneficios y mayor independencia (aun en los márgenes)” (Deanda Camacho, 2023, p. 178). El ligero atisbo de crítica que propone la autora, sin embargo, en ningún momento tiene una lectura feminista, sino que se centra más bien en la naturaleza clasista de la picaresca, donde las heroínas fracasan porque luchan contra un sistema estamental que no les permite el ascenso:

es evidente que tanto la prostitución como práctica social y la tradición pornográfica como su régimen de representación, muestran una continua violencia que deriva en una narrativa del fracaso. En esta narrativa, la dominación masculina tiene un rol esencial. En una sociedad patriarcal, las mujeres prostituidas se ven designadas como chivos expiatorios que, por encarnar el desorden social, deben ser eliminados. Con excepción de Lozana y Pippa, las prostitutas de todas estas pornologías se ven suprimidas. Celestina es asesinada por sus cómplices, Méndez y Elena son ejecutadas por la justicia, y a las prostitutas en los poemas se les exige que se rindan a los padrotes, que obedezcan al estado, que mueran de sífilis, que dejen el oficio, etc. (2023, p. 179).

Así, la supresión de las prostituidas se produce por su inmoralidad, los prostituyentes masculinos no reciben apenas atención, y mucho menos, castigo alguno. Este argumento resulta insuficiente desde un análisis feminista por su simplismo a la hora de entender los múltiples factores que influyen en la violencia patriarcal. Asimismo, la regularización de esta actividad de opresión sigue sin centrarse en el elemento nuclear de la propuesta: la satisfacción del

del propio cuerpo, que a su vez aparece reforzada en los discursos culturales que conforman su aprendizaje social. Si bien sus deseos se colocan en el centro, y estos pueden ser de índole intelectual, para las mujeres es sabido desde niñas que su consideración social no solo depende de su intelecto, sino que son juzgadas como carne en última instancia (Adams, 2005). Por otra parte, a las niñas tradicionalmente se les enseña que no son valiosas per se, sino siempre de forma relacional. Así aprenden que son útiles para el éxito de los varones, ya sea en el terreno reproductivo (maternidad), productivo (doméstico) o sexual; y desde esta perspectiva su éxito se establece desde su consideración como medios para conseguir un fin, lo que da lugar al uso de su cuerpo para medrar –especialmente en el terreno sexual.

deseo masculino a costa del cuerpo femenino. Desde este planteamiento, el cuerpo de la prostituida es el lugar de desatamiento de las fantasías de los varones, encerrado en los márgenes, recibe la legitimación del estado como “mal necesario”⁶. Actualmente, el discurso prostitucional sale de los márgenes y se introduce en la cultura de masas, en los artefactos estéticos, políticos y académicos, concediendo una supuesta autonomía a la prostituta⁷. Un estudio que indaga sobre la tipología de las violencias sobre el personaje de las prostitutas celestinescas es el de Calvo Martín, que concluye que, pese a que las alcahuetas pueden ejercer violencia psicológica y económica sobre las pupilas coaccionándolas o manipulándolas, son los rufianes los principales agresores, quienes atentan directamente contra su cuerpo o acaban asesinandolas:

Las prostitutas son violentadas por su posición de inferiores en la jerarquía del mundo del hampa: en términos de la época, además de ser mujeres, son mujeres inmorales que venden su cuerpo por dinero. Destacan entre los tipos de violencia las agresiones verbales, físicas y psicológicas, pero también sociales, como lo es la humillación (2024, p. 29).

El concepto de honra femenina no está fundado en la dignidad humana, como en el caso masculino, sino en el cuidado de las apariencias para adecuarse a las leyes de género. Las raperas de la nueva escuela toman como punto de partida la realidad social de feminización de la pobreza y peligrosidad para las mujeres en el barrio a través de una cuestión central a la hora de representar la marginalidad y el hampa: la violencia sexual. Los vínculos entre pornificación, industria del entretenimiento y espectacularización de la violencia son especialmente útiles en nuestro análisis al constatar la existencia de una “cultura de la violación” que adquiere representación mediática en la música popular (Chamorro García, 2022) y que conforma a las mujeres en su

⁶ De hecho, ha de recordarse el fin último de la prostitución, imbricado como medida de protección ante la amenaza de violencia sexual que se cierne sobre las mujeres decentes en el patriarcado: “Como nota el papa Pío V en 1560, la prostitución era un ‘mal necesario’ que protegía a la sociedad de peores ‘males’: a las doncellas, del estupro o la violación; a las casadas, de la bigamia y el adulterio, y a los hombres, de la sodomía (Pío V, ca. 1560: 104-107) [...] Estas mancebías caracterizaron la Europa de fines del siglo XV, volviéndose un espacio central en toda ciudad premoderna, aunque se encontraran geográfica y socialmente en los márgenes” (Deanda Camacho, 2023, p.165).

⁷ Véase una reflexión más profusa sobre este tópico aplicado a la música urbana en “El mito de la puta empoderada” (Pinilla Alba, 2025).

potencialidad ‘puta’, y desde este discurso, justifica la violencia sexual contra ellas. Para esta operación discursiva la música urbana desempeña un rol relevante como catalizadora de narrativas de dominación hacia niñas y mujeres. Si bien en sus dinámicas intervienen muchos actantes y discursos en boga, no debemos obviar el peso de la cultura popular y la tradición literaria como base de las relaciones entre las clases y los sexos a la hora de perfilar ciertas representaciones misóginas.

Por una parte, las raperas que obtienen más popularidad en la música urbana no acostumbran a *hablar y estar* en el mundo como seres de pleno derecho, sino que se ven a través de la óptica masculina como sujetos deseantes que anhelan ser deseados (Mulvey, 1975) y desde ese paradigma se convierten en trasunto de otros raperos masculinos que denigran a las mujeres en sus letras y videoclips. Desde este punto de partida, para estas artistas el primer desafío radica en no sucumbir al condicionamiento que el sistema neoliberal y patriarcal determina para las niñas y jóvenes de entornos precarios: la prostitución o la pornografía⁸. Dado que este tema ocupa la centralidad de las representaciones de la pícara tanto en literatura, como en la cultura popular musical y cinematográfica, interesa demarcarla como “pícara-prostituta” a modo de “una proyección erótica del autor masculino que extirpa la voz de la mujer” (Cruz, 1999, p. 141) y que se centra en las aspiraciones sociales que la mujer joven recibe en el patriarcado posmoderno.

Estas figuraciones conforman un *topos* desde el que se comprenden las mujeres como entes serviciales e instrumentalizadas. Partiendo de este planteamiento

⁸ En este análisis interesa destacar que no es únicamente el eje de clase el que genera la necesidad en la mujer de la prostitución, sino, sobre todo, la ausencia de ética feminista, es decir, el plano simbólico que maquilla prácticas más glamourosas que la prostitución convencional, – por ejemplo, el fenómeno Onlyfans o el sugardating, – de un halo de empoderamiento, rebeldía y transgresión muy sugerente para la adolescencia. Este hecho unido al componente neoliberal que afianza la construcción del individuo separado de la comunidad, a la que no debe rendir cuentas, crea el caldo de cultivo adecuado para que las fantasías de “puta empoderada” arraiguen en el imaginario de mujeres jóvenes que buscan construir su identidad en oposición a los sectores más conservadores de su entorno, volviéndose así las destinatarias idóneas para estas mafias.

son tres los obstáculos que encuentran las creadoras en la música urbana: la perspectiva masculina desde la que se cosifican voluntariamente, el condicionamiento social que las incita a prostituirse y las nociones neoliberales de lo que significa para ellas el éxito profesional. A la luz de algunos motivos de la celestinesca proponemos, a través de la revisión de un corpus musical bastante acotado, el análisis de dos conceptos vinculados: la codicia y el libre albedrío.

2.1 El dinero y su relación problemática con la “honra” femenina

Una de las cuestiones que más se repiten en la picaresca femenina heredada del ciclo celestinesco es el protagonismo del dinero y el castigo que la antiheroína recibe por su codicia (Deanda Camacho, 2023, p.176). Frente a un mercado prostitucional controlado por los varones en el que las transacciones comerciales se cumplen rigurosamente; cuando la alcahueta ejecuta esas funciones, se produce el fracaso del personaje. No obstante, pese a que la alcahueta ocupa *a priori* el mismo rol que los varones, la soberbia femenina que empuja a estas mujeres a creerse capaces de optar al beneficio económico no las convierte en agentes, al contrario que como argumenta esta investigadora: “Mientras que el enfoque masculino objetiva el cuerpo femenino y lo sobreexplota, el enfoque femenino muestra tanto la objetivación del cuerpo (mercantilizado) como la subjetividad del agente económico o la *mulier economicus*” (2023, p. 176). Este análisis comprende a las mujeres en una supuesta igualdad ontológica con los hombres, un estadio al que, sin embargo, nunca se ha llegado. En ese sentido, para ellas el acceso al capital económico que conlleva asumir la inmoralidad que supone valerse del cuerpo de otras para prosperar incurriría en una suerte de empoderamiento individual que no tiene en cuenta el desarrollo colectivo de experiencias libres de violencia, ergo, no es un planteamiento asumible desde el feminismo. La maldad de la mujer se justifica teológica y filosóficamente desde su vinculación con el pecado original, no desde mecanismos racionales, dando lugar a la anulación de todos los

capitales que convierten al pícaro en humano, o en su pretensión por dignificarse o colmarse de honra.

Si en la neopicaresca masculina presente en el rap observábamos un gusto por volver al ser primitivo o prepolítico del macho desde la animalización; en la femenina encontramos un refuerzo de los preceptos misóginos que encierran a las mujeres en el elemento material de su persona: su corporalidad. Así pues, la noción de “capital erótico” entendida como “el valor atribuido a una persona con base en su apariencia en un mercado o campo sexual” (Hakim, 2011, p. 31) parece ser el único capital al que las mujeres pueden aspirar. Así pues, observamos cómo en la música urbana este mandato se centra exclusivamente en ellas, los varones no se dedican al cuidado y a la rentabilidad de su sexualidad. Si verdaderamente este capital es tan importante en el patriarcado, ¿por qué ellos no lo cultivan con el mismo ímpetu? Desde esta hermenéutica feminista sería interesante analizar la poética de dos artistas en auge que acceden al mundo de la música urbana explotando su capital erótico: La Zowi y Nathy Peluso.

El discurso pornográfico que domina la representación femenina audiovisual se imbrica con el capitalista a través de la construcción de la fémina de negocios que posee –aparentemente– control sobre su propio cuerpo. Esta ilusión de poder se materializa en la poética de las raperas, especialmente en la de las “Trap Queens”, artistas de la música urbana que siguen más de cerca estos mandatos, tomando como referencia a otras raperas de fama internacional que se construyen sobre el prototipo de la proxeneta femenina o *female pimp*, que destaca por su inteligencia y dotes de liderazgo. No obstante, esta representación no es novedosa, pues procede de tópicos antiguos mitológicos y bíblicos que exaltan la figura de la prostituta ancestral, mediadora entre el patriarca y su séquito de mujeres, y la presentación de esta actividad como única vía de enriquecimiento y dignificación femenina, tan extendida actualmente en la cultura popular.

La presentación de la mujer desde la astucia, no obstante, –pese a que pudiera parecer que la humaniza en tanto que permite cierta agencia–, acaba siendo derribada por la falta de moralidad y compromiso feminista para con otras mujeres. La pícara no puede ser ejemplo de conducta, ni puede corregir su falta, es un ser pecaminoso condenado al ostracismo. Así, el yo-poético que recuperan las raperas como “pícaras posmodernas” se limita a explotar su cuerpo en una efímera existencia, la marcada por la juventud y la que el poder adquisitivo pueda permitirle lucir bajo los cánones de belleza de turno. El acceso del capital económico, por tanto, para las mujeres siempre parece estar mediado por el uso de su sexualidad. El mensaje neoliberal exige a las niñas y jóvenes estándares de perfección corporal, estabilidad psicológica y productividad inalcanzables e insalubres; dando lugar a representaciones estereotipadas como la “business woman” que compagina vida personal, familiar y laboral a la perfección. La parodia de este estereotipo para Nathy Peluso, artista de origen argentino con fama internacional, se construye desde una narrativa audiovisual hiperbólica desde la que la artista concibe su *alter-ego* apelando a varias facetas en su *track* “Bussines Woman” (2020)⁹.

Pese al título de la canción, en ella no se tematiza lo que conlleva ser una fémina de negocios en el mundo patriarcal y capitalista, sino el uso consciente del erotismo y la feminidad exaltada para triunfar en cualquier tipo de industria. En la canción no se deja claro en ningún momento a qué tipo de negocio se dedica, simplemente se menciona en el estribillo que gana su propio dinero: “Me llaman porque soy una *Business Woman*/ Tengo negocios que dirigir yo sola /Hago guita desde que nací /bien *piola*”. El resto de la pieza lo ocupan imágenes que exaltan su propio deleite sexual, o bien, su poder de

⁹ El videoclip se inicia con la rapera disfrazada de varios personajes tipo. La primera es una CEO que viste como una dominatrix y ejecuta una coreografía mientras recita el estribillo, después entra en escena un diablo que se presenta como líder en Recursos Humanos y que parece desplazar al ángel, otro alter-ego de la rapera vestida en platino que parece abandonar la empresa tras un supuesto despido. En la mitad de la canción entra otro actante en juego, una obrera sexualizada que simula estar arreglando la máquina fotocopidora de la oficina y acaba bailando en un arrebato erótico. Al final de la canción se introduce ex abrupto una escena de la rapera cabalgando un toro mecánico con aparente voluptuosidad.

seducción hacia los hombres. La canción, lejos de profundizar en el deseo femenino con un título consecuente, o bien, indagar en la capacidad de la autora para los negocios; lo que parece mostrar es una concatenación de imágenes de *soft porno* a cuál más descontextualizada:

Si querés *durazno*, aguanta la pelusa
No quieres que te guste porque soy *dirty* sucia
Te la puse tiesa con mi ritmo, con mi astucia
Soy cabrona poniéndote el culo en la cara, ¿eh?
No te avergüences, tengo poder, hago lo que quiero
Carajo, hago la ley, me pone mi trabajo.

Del hecho de que le excite sexualmente su trabajo, y en ningún momento se nos refiera en qué consiste, podemos deducir que está conectado con el universo hampesco. Las cualidades celestinescas relacionadas con la inteligencia que serían la astucia y la capacidad de vivir desde la propia moral o “hacer ley”, quedan reducidas al elemento corporal del personaje al que da vida la rapera, a su capacidad para emplear su sexualidad, desarticulando y devaluando cualquier otro modo para prosperar siendo mujer en el siglo XXI. Así la exclusión de las mujeres del poder se fortalece desde la privación de los capitales relevantes: económico, político, social y cultural.

El deseo de posesión de capital económico para la pícara se entiende desde la negación de su calidad moral, ya que en la picaresca el medrar por sí misma (aunque sea por el cuerpo de una) es socialmente despreciable, pues supone entrar en el mercado económico sin intermediarios masculinos. Desde esa visión aristotélica se justificaba patriarcalmente la anulación de la humanidad de las mujeres, es decir, su comprensión como seres privados de alma y sentido de la justicia distributiva, lo que las lleva a ansiar el beneficio económico, prohibido para ellas en la sociedad estamental. En nuestra época y en las sociedades formalmente igualitarias se supone que la acumulación y generación de dinero para las mujeres no va reñida con su dignidad como personas y su “honra”. No obstante, un imaginario que presenta a la mujer

poderosa en la exposición pública de su intimidad o que la concibe ontológicamente como prostituta en potencia, no parece haber transgredido demasiado las salidas laborales que siempre tuvieron las mujeres: las de vender su corporalidad a través del matrimonio o la prostitución.

Según la crítica celestinesca, las pícaras son ejemplos de derrota en la literatura por su condición codiciosa. Sin embargo, en la mayor parte de música urbana femenina, por el contrario, la explotación de la imagen sí parece generar éxito social. No obstante, de esta disyuntiva se desprende un análisis feminista que manifiesta cómo la pícara-prostituta es triplemente agredida: en su condición de pobre, como víctima de un sistema mercantil al que necesita acceder para sobrevivir; en su condición de mujer, como destinataria de violencia sexual y económica; y en su condición joven, como superviviente de la exposición a la pornografía, que ocurre en su tránsito de niña a adulta. A propósito de esto último, ha de recordarse en este sentido que es con frecuencia un hecho de violencia sexual lo que acontece a la adolescente y la inicia en la vida pícara en la mayor parte de ficciones picarescas. Estos vínculos también se cumplen en las mujeres reales que se inician en la industria de la imagen y el entretenimiento cuando estas manifiestan un propósito de medrar “rápido y fácil”. De este modo, desde la “cultura de la violación” la representación femenina de sexualidad exuberante se establece como atenuante para la prostitución:

Las mujeres son dibujadas como seres predominantemente sexuales, con una tendencia ‘natural’ a la seducción. La moda, el cine o la publicidad emiten imágenes de mujeres sexualizadas cuyo mayor mérito es su atractivo sexual. El proceso de sobrecargar simbólicamente de sexualidad a las mujeres se ha ido incrementando en las últimas décadas. A partir de ese momento, la cultura de masas contribuirá a hacer de las mujeres hipersexualizadas un espectáculo de masas (Cobo, 2024, p. 137).

Por poner un ejemplo de los muchos que hay en el panorama español del trap, derivación más clara del *gangsta rap* que emplean las creadoras como canal para reelaborar este *topos*, nos centraremos ahora en la obra de La Zowi, artista

que aun procediendo de un contexto intelectual y acomodado, articula su personaje como producto de consumo hipersexualizado al generar performances y letras explícitas en las que se autodenomina sucesivamente “puta”. La categoría “puta empoderada” surge en este imaginario desde la subjetividad femenina como referencia para tener éxito en la música urbana. Esta se establece como lugar elegido para monetizar un supuesto “trabajo”, poniendo en escena la estética del culto al cuerpo para medrar. De ahí que sean frecuentes las alusiones a un cierto orgullo de “ser puta”, característico de la tradición celestinesca, especialmente en el conocido pasaje en el que la alcahueta se sonroja y responde con vehemencia y donaire a quienes se dirigen a ella como “puta vieja” (Rojas, 1985, p. 73). Así la carta de presentación de La Zowi consiste ya no solo en percibirse a sí misma desde esta categoría, sino en magnificarla: “Tuve que ser mala, / no tuve alternativa [...] Soy una puta certificada, / Hago trap para que esas *hoes* se identifiquen” (2024e).

La imagen de la “mujer mala” se construye en torno a la codicia y al interés económico a toda costa, referido al uso interesado de las chicas que dependen de las proxenetas para medrar, sujetas a un precio elevado en el mercado que dispone el tipo de encuentros desde un criterio económico; pero también a la posibilidad de defender su “propiedad” de forma violenta, si fuera necesario, como se extrae del doble sentido del vulgarismo “joder”: “No joden contigo porque son las más caras/ No jodas conmigo, yo sí soy la más mala” (La Zowi, 2024b). Cabe recalcar que esta maldad aludida no se refiere a la violencia directa, como en el caso de los pícaros, sino a la construcción patriarcal de la ponzoña femenina desde la manipulación, a modo de una *femme fatale*.

En todos los *tracks* de su EP *Pussy Taste* aparece el reforzamiento del sentido utilitarista de los cuerpos, donde no importan los sentimientos sino sacar el máximo partido a ambos sexos, la corporalidad de la hembra productora de placer masculino como vía para apropiarse del dinero del macho proveedor: “No lo dejo descansar/ trabaja to’os los días” // “No me presentes a tu *mama*,

yo solo te uso” (La Zowi, 2014a). Las alusiones al dinero son habituales como único vehículo para prosperar, especialmente a través de la negación del vínculo amoroso: “Si no es pa’ pagar, no me hables, si no es pa’ ganar no me hables / Estoy enamor’a del dinero, no de ti, / si no hay dinero no me llames, no me hables” (La Zowi, 2024d). Si bien esta propuesta se nos presenta en función de un supuesto amor propio femenino que niega el amor esclavo de las mujeres hacia los hombres, en esta dinámica la cosmovisión misógina se invierte dando lugar a la misma objetivación del varón como carne de consumo y la negación de su humanidad a modo de muñeco sexual o seguro económico. La elusión de perspectiva feminista niega la cooperación entre sexos desde una visión pesimista similar a la que encontramos en la picaresca femenina.

En la poética de esta trapera, además, también encontramos otro valor asociado a *La Celestina*. En palabras de Deanda Camacho la alcahueta funge como “matrix de otras prostitutas” (2023), que se activa en el universo ficcional de la rapera cuando la matriarca de la *crew* adopta un lugar de autoridad entre sus pupilas: “Tengo muchas putas, puta, soy un chulo” (La Zowi, 2019) abogando por el provecho del capital erótico, colaborando con el estado prostituyente y ocupando el lugar de potestad del varón en el hampa que explota a las mujeres: “Mis putas conmigo el culo monetizan,/ creías que eran tuyas y te salió mestiza” (La Zowi, 2024c). La construcción de su “yo-poético” desde el neoliberalismo como “mujer hecha a sí misma” queda patente además en las múltiples alusiones a la creación de su propia identidad puta y la conformación de la de las demás, en una suerte de madre espiritual de sus discípulas: “A to’as tu’ putas las he par’io” (La Zowi, 2024a). Así, el yo-poético de La Zowi, por ejemplo, se articula desde el mito de la puta empoderada con ciertas analogías a prostitutas como Areúsa, que está interesada en el beneficio económico y en continuar el negocio de explotación de mujeres de su mentora, tras el asesinato de esta.

Rosa Cobo se refería a la narrativa pornográfica a través de un perfil de mujer deshumanizada, el mismo que encontramos en el yo-poético de La Zowi: “Las mujeres que aparecen en estos relatos carecen de individualidad. No muestran ni racionalidad, ni dolor, ni sentimientos. Son en feliz expresión de Celia Amorós ‘las idénticas’” (2024, p. 140). No obstante, la consideración de las mujeres como trozos de carne intercambiables se erige sobre una noción de “honra” femenina construida en torno a la monetización del cuerpo, anulando así la noción de honor masculino centrada en la dignidad humana. Así, el honor del hombre putero no se pone en entredicho, mientras que la honra femenina sigue vinculada al uso que otros hagan de la sexualidad femenina. El patriarcado posmoderno se empeña en construir la supuesta honra femenina desde la exaltación del placer femenino, sin embargo, la escenificación de este placer en videoclips y letras no parece corresponder a un placer realista; sino más bien a la estetización y presentación más dinámica de las narrativas pornográficas.

2.2 Consentimiento: la negación del libre albedrío femenino

Emily Kuffner sostiene que “muchos críticos interpretan a la pícara como una denuncia moral de la conducta desviada de la mujer sexualmente libre” (2023, p. 186). Sin embargo, el debate en torno al determinismo social y el libre albedrío presente en la picaresca masculina no parece establecerse en la femenina desde los mismos parámetros, y esta afirmación implica una ideología sobre el intercambio sexual por dinero que no tiene en cuenta la asimetría entre quien contrata y quien sirve. A saber, en las pícaras esta cuestión se centra especialmente en el uso lucrativo del cuerpo. Desde una perspectiva materialista, aunque esta mediación se establece desde un supuesto fracaso del personaje que no consigue medrar pese a sus intentos, lo que comulga con una línea similar al destino de los pícaros hombres; la libertad de los varones no está sujeta a los mismos condicionamientos que la de las mujeres¹⁰. El libre albedrío para ellas

¹⁰ Las demandas de prostitución de los hombres no se comprenden sin entender la diferente socialización de ellos y ellas. Esta asimetría es explicada así por Ana de Miguel: “El hecho de que los varones busquen y

directamente no existe, de ahí su consideración como un mito, una invención patriarcal que garantiza la sujeción de la voluntad femenina. Ana De Miguel argumenta en su obra *Neoliberalismo sexual* (2015) la imposibilidad para las mujeres de ser libres en el patriarcado, pues sus decisiones están mediadas por el género, que siempre las empuja a situaciones de desmerecimiento y dominación. Esa jerarquía ya quedó clara desde el primer *track* en el rap español que aborda sin tapujos el tema, “Jugadoras, jugadores” cuyo estribillo sentencia así: “Jugadoras, jugadores, / esclavas y patrones” (Mala Rodríguez, 2003). Si bien la canción no aborda el tema desde la ética feminista, es un ejemplo de cómo el rap de vieja escuela no está todavía impregnado de las dinámicas neoliberales que adquieren mayor protagonismo posteriormente, así la prostitución se observa como un juego al que la chica pobre accede desde el determinismo social, no desde su “supuesta libertad”:

No saben leer, ni escribir
ni poder, ni querer, es lo que tiene
tú ya sabes lo que te conviene.
Aquí hay una puerta, pero muchos la temen,
en mi retina está lo que otros no quieren ver,
no quieren saber
no quieren fatigas ni problemas, pero vienen.
Así lo quieren, así lo tienen.
Así lo quieren, así lo tienen.
Así la vida vaina, vaivenes, *va bene*
Unos revientan, otros se contienen.
Tú propón, pon, esa puta dispone [...] (Mala Rodríguez, 2003)

encuentren placer sexual en personas que obviamente no les desean en absoluto es, sin duda, una importante materia de reflexión sobre el abismo que se abre bajo la aparente igualdad y reciprocidad en las expectativas y vivencias sobre la sexualidad entre las y los jóvenes. Las chicas continúan leyendo libros románticos, de hecho, hay un auténtico boom comercial de novelas de amor para adolescentes. Mientras ellas se socializan en el romanticismo de la entrega mutua es necesario preguntarse qué influencia puede tener en los chicos jóvenes saber que por muy poco dinero pueden acceder a tocar y penetrar el cuerpo de chicas y mujeres de casi todas las partes del mundo, africanas, asiáticas, latinoamericanas, de los países del Este de Europa. [...] Diferentes autoras han coincidido en afirmar que para los hombres relacionarse con una prostituta supone acceder a una relación de poder con ‘la mujer’, con todas las mujeres, y supone una restauración simbólica de la dominación masculina en sociedades formalmente igualitarias. Si un joven es rechazado por una de sus iguales puede elegir acceder al cuerpo de otra con el dinero que tiene en la cartera. Puede decidir no hacerlo, pero sabe que puede disponer de una ‘chica’ las 24 horas. Vive en una sociedad que le garantiza este servicio, esta satisfacción inmediata de sus deseos. ¿Qué consecuencias tiene este comportamiento para la concepción igualitaria de las personas y la reciprocidad en sus relaciones?” (2014, p. 21).

Por otra parte, desde el feminismo son varias las voces que se pronuncian sobre el tratamiento de este tema, ya no desde una supuesta voluntad femenina para consentir violencias sobre su cuerpo; sino desde la propia estructura patriarcal que fomenta sexualidades exacerbadas, ya sea como pícaro-perpetrador o victimario (violador) y pícara-prostituta (violada); pues lo que diferencia al varón que consume violaciones mediante la prostitución es su capital económico, en tanto que puede pagarlas para esconder esa vergüenza, sin la mácula que conlleva realizar estos actos públicamente, ante la mirada social que los enjuicia¹¹. Un debate en torno al consentimiento sigue sin atajar el origen del problema. La justificación que necesita el hombre honrado para poder acceder al cuerpo de las mujeres es el móvil del sistema prostituyente: el pago con el que salda su deuda y prueba su “limpieza de sangre” (aludiendo a unas dinámicas de cuidado de las apariencias que parecen distar poco de las del bajo Medievo). Es bien sabido desde el feminismo la ineficacia e impotencia que conlleva para un cambio de paradigma trasladar la cuestión al deseo o voluntad de la prostituida para llevar a cabo esta actividad. Por tanto, pedir consentimiento desde el permiso para ejecutar violencia incurre en el silenciamiento de la violencia estructural, estatal y cultural que legitima política y moralmente estas prácticas.

La marginalidad, por otra parte, que también afecta a los varones en la red capitalista, conlleva varias cuestiones. Por una parte, mediante la transacción mercantil que consiste en poner un valor al cuerpo o la práctica sexual y mediante la supuesta libertad que conduce a las mujeres a “elegir” esta actividad frente a otras, se produce un lavado de imagen al que el hombre pobre no accede, ya que este hace uso de su soberanía de género, de su derecho de pernada culturalmente tolerado, accede sin intermediarios al cuerpo de la mujer. Por esta razón la

¹¹ La conexión entre la prostitución como tapadera de la violencia machista en el espacio público aparece también en la canción de la Mala, si bien el discurso laxo que iguala todos los condicionantes elude el compromiso político de la canción, que funciona simplemente como espejo de vida: “Hay quien se limita a disfrutar,/ hay quien paga por consumir violaciones,/ tanto y te la como, tanto y me lo comes,/ piña, pera, mango, melocotones/ Hay... de todos los sabores./ Por una cerveza, por un cigarro, /por un paseo en carro, por recibir atenciones, / por salí’ en la tele, /por miles de millones/ por gusto / porque no quedan más cojones. / Por ningún motivo, por muchas razones/ se vende y se paga en muchas ocasiones” (2003).

violencia en el marco de una agresión sexual sí suele causar repugnancia llevando a la marginación, o bien, buscando el castigo de estos perpetradores, mientras que la prostitución y la pornografía se establece como medida regulada y comprensible desde los discursos más conservadores (como “mal necesario”) y los más progresistas, desde una aparente libertad sexual (que misteriosamente solo parece cumplirse en el caso de las mujeres). Mientras el pícaro-delincuente sufre el estigma social por sus actos acometidos en la esfera pública, el hombre adinerado, que puede esconder su vergüenza en el ámbito privado, reproduce el mismo sistema machista sin resquebrajar lo más mínimo su estatus social.

El consentimiento sexual como vía legítima de manifestación de la propia voluntad se desactiva en el momento en el que es comprendida la relación entre la vulnerabilidad y la explotación sexual:

Las heterodesignaciones patriarcales, por tanto, cabalgan sobre dos procesos: el primero, es la creación de contingentes de mujeres vulnerables que no tienen más posibilidad para vivir que transitar el espacio de las economías ilegales. Mujeres que viven en países y zonas del mundo cuyos aparatos productivos no admiten a nuevos trabajadores, en los que la estructura de oportunidades es inexistente, sociedades que han sido abandonadas a su suerte por las élites políticas y económicas, la mayoría de ellas con escasa cualificación cultural y profesional y en muchos casos sociedades con prácticas patriarcales que erosionan continuamente su subjetividad. Ellas son las nuevas servidoras del capitalismo global, utilizadas por la economía criminal [...] Sobre la idea de las mujeres como eternas disponibles sexuales para los varones y como trabajadoras esclavas precarizadas se quiere reconstruir la feminidad normativa. Esta heterodesignación no es para todas en primera instancia: es solo para las que tienen menos recursos, para las más vulnerables, para las que habitan la pobreza más extrema. (Cobo, 2024, p. 137)

En España, las raperas de nueva escuela que mejor están mostrando esta transacción asimétrica entre patrón y esclava, no aplicado al mundo de la prostitución material, sino al plano simbólico que desempeñan las raperas en el mundo de hip hop, donde son vituperadas con términos como “puta”, “zorra”, “perra”, “guarra”, aparece cuestionada en el trabajo de Ira Rap, una *crew* de raperas madrileñas procedentes de la lucha obrera que enuncian desde la

opresión que sufren como mujeres en su realidad tangible. Su estilo *hardcore* emplea a menudo la sátira y los tópicos machistas para replantearse su vigencia proponiendo el uso de la violencia como medida de autodefensa, como observamos en su canción “Mantenlo patriarcal” (2017)¹²:

A estas alturas no pasamos por el aro
Si quieres debatir deja de hablar y sal ahí fuera.
Hemos crecido adaptadas la norma
perdonándonos la vida por nacer en el pecado
por el peso de la cruz de las que ya no se conforman
[...]
Por querer quitarte la venda de los ojos,
maldecirán tus parpados por alterar el orden
esconderán tu cuerpo custodiado por cerrojos
de esos cerrojos que solo el odio rompe.
Hemos venido a darle medicina a las malditas
y fuego y gasolina para aquel que se entrometa,
metralleta pa' todo el que te someta,
jugar con las mujeres es jugar con dinamita.

En la poética de las raperas se aprecia claramente el foco en la violencia sexual que el sistema articula sobre las mujeres; desde la posibilidad de la agresión física por transitar la vía pública, hasta el mandato de género que instaura sobre ellas un ideal de belleza pedófilo y artificial inalcanzable. La noción de mujer andariega como aquella que no va acompañada en su transcurso vital es un tema común en la picaresca y era un detonante para que las jóvenes pobres se iniciaran en la prostitución:

En el Siglo de Oro, las mujeres que no pertenecen a la élite, eran especialmente vulnerables a la pérdida del honor ya que tienen que desplazarse por la calle y los espacios públicos como parte de sus actividades diarias. Dado la estrecha relación entre inmovilidad y castidad, las mujeres del pueblo llano necesariamente rompen con las reglas de recogimiento que salvaguardan la castidad de la mujer en la literatura didáctica (Kuffner, 2023, p. 194).

En la actualidad, la relación entre la vida callejera y la violencia sexual es un detonante para establecer una línea similar entre la “pérdida del honor” de la

¹² La canción surge en respuesta al keep it real de Jarfaiter titulado “Mantenlo criminal” (2013). En el videoclip observamos la práctica del Pole Dance o baile en barra, que pese a ser un deporte como otro cualquiera es habitual verlo asociado con los clubes de striptease.

mujer actual, un honor construido no desde la virginidad, como antaño, pero sí desde la imagen social afín a las expectativas de género. Así, el patriarcado posmoderno que denuncian las raperas se centra en dos amenazas ante las que hay que defenderse, como bien enuncian Ira Rap desde esta parodia de la canción de Jarfajter:

La Ira, primo, mantenlo patriarcal
que hemos despabila'o,
hemos cambia'o
las leyes del barrio, las normas del merca'o
[...]
que nos movemos con estilo y con clase
partimos la pana no nos hace falta traje
con mallas, con el chándal o medio culo al aire
las 'capas' de los barrios aprendimos de la calle.
Observa estos andares que nos caracterizan
Y llámalo desdén, aquí no inocencia.
[...]
Ojo en la calle, el macho acecha
Su ego muy grande y la acera muy estrecha. (Ira Rap, 2017)

Por una parte, las “leyes del barrio” son aquellas leyes no escritas de masculinidad presoberana a las que se aferran los raperos y toman como referencia a figuras del hampa nacional, a los patriarcas que triunfaron saliendo de la marginalidad. Pero la amenaza que se cierne sobre las raperas no solo está presente en su condición de mujeres en la sociedad, sino que impregna su carrera artística a la que solo pueden incorporarse accediendo a la explotación del capital erótico. Ambos discursos, el de la calle y el de la industria corroboran la construcción de la mujer como producto a la venta, como objeto de placer masculino. La mirada feminista en esta canción, por tanto, incide en la necesidad de no atajar la problemática sobre la prostitución en el plano simbólico respecto a la vestimenta de la mujer o sus acciones, sino en el señalamiento del perpetrador: el putero como individuo y el estado compuesto por la complicidad de quienes toleran que siga existiendo la violencia sexual hacia las mujeres.

3. CONCLUSIÓN

El esfuerzo de las raperas feministas que trabajan con su obra y activismo por la mejora de la realidad de las mujeres está constantemente amenazado por una corriente en la música urbana, protagonizada también por mujeres, que potencia valores patriarcales y neoliberales que incitan desde discursos explícitos y sutiles a las jóvenes al convencimiento de que la prostitución es el camino más válido para ellas. Estos mecanismos discursivos poseen dos dimensiones. Por una parte, se centran en la exaltación de la honra femenina en relación con la acumulación material, fomentando la noción de la mujer poderosa como aquella que es inconformista en términos económicos (identidad codiciosa). Por otra, tergiversan la noción de libre albedrío o capacidad para timonear la propia vida desde un planteamiento que iguala la libertad en el caso femenino con el destape, la promiscuidad y la provocación desde el discurso de que el único capital legítimo y factible para las mujeres es el erótico, y que ello responde a una supuesta exuberancia sexual innata (identidad lujuriosa). Desde ambas revisiones se construye el mito de la “puta empoderada”, una suerte de *femme fatale* posmoderna, que ha degenerado, pues no logra atemorizar a los varones o causar su perdición, sino que simplemente es un reflejo más adornado del viejo constructo de la prostitución.

En la escena musical española no observamos de forma tan contundente un viraje hacia la tradición hispánica, sino una imitación de los modelos neoliberales hegemónicos. Pese al trabajo que llevan a cabo las raperas feministas de nueva escuela que ambicionan cambios de paradigma mediante un rap consecuente con aquello que viven, en la música urbana que adquiere más popularidad actualmente todavía se observa la mirada masculina que cosifica a las mujeres como trofeos y objetos de placer. Si bien no podríamos concluir que la picaresca femenina influye directamente en las raperas analizadas, sí que ciertos elementos del discurso celestinesco –especialmente los que atañen al plano simbólico de la prostitución (el uso del cuerpo para medrar y la avaricia)– se repiten sin apenas modificaciones validando una

continuidad histórica en la tradición y pensamiento europeo que nace en figuraciones de la alcahueta medieval, pero que queda consolidada filosófica y literariamente en el imaginario de *La Celestina*.

En definitiva, se confirma la hipótesis del rap como esbozo costumbrista de la perversión moral de nuestras sociedades, poniendo de manifiesto la íntima relación entre los derechos conseguidos en el plano legal y formal y la reacción patriarcal exagerada que se organiza en el ámbito cultural y estético para frenar estas conquistas políticas. Se precisa, por tanto, el fortalecimiento también en la propia música urbana de un discurso contestatario que ensalce la humanidad de las mujeres, defendiendo su necesidad de existir de forma no instrumentalizada, como seres en sí.

4. BIBLIOGRAFÍA

Adams, C. (2005). *Pornography of Meat*. Continuum.

Amorós, C. (1992). Notas para una teoría nominalista del patriarcado. *Asparkía*, 1, 41-58.

Bergmann, T. L. (2017). Celestina as a precursor to the picaresque. En: E Fernández (Ed.), *Companion to Celestina* (pp. 292-304). The Renaissance Society of America.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Calvo M., I. (2024). Hacia una tipología de la violencia: la prostituta violentada en las continuaciones e imitaciones de *La Celestina*. *Celestinesca*, 48, 9-32. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.48.29704>

Chamorro G., A. (2022). La cultura de la violencia sexual en la música. *Textos y Contextos*, 25, 1-18. <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i25.3746>

Cobo B., R. (2020). *Pornografía: el placer del poder*. Ediciones B.

- Cobo B., R. (2024). La pornografía, una narrativa de violencia sexual contra las mujeres. *Historia y Comunicación Social*, 29(1), 135-140.
- Cruz, A. J. (1989). Sexual Enclosure, Textual Escape: The *Pícara* as Prostitute in the Spanish Female Picaresque Novel. En Sheila Fisher y Janet Hailey (Eds.), *Seeking the Women in Late Medieval and Renaissance Writings* (pp. 135-169). University of Tennessee Press.
- Deanda C., E. (2023). La Celestina y el capital: la Celestina como matrix de la pornografía, la pornología y la prostitución. En D. Arciello, E. Fernández, D. Paolini y A. Sagar García (Eds.), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca* (pp. 163-184). Ediciones Universidad de Salamanca.
- De Miguel, A. (2014). La prostitución de mujeres, una escuela de desigualdad humana. *Dilemata*, 16, 7-30.
- De Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*. Cátedra.
- Gómez Suárez, Á., Pérez Freire, S. y Verdugo Matés, R. M. (2016). Dominación, sexualidad masculina y prostitución en España: ¿por qué los hombres españoles consumen sexo de pago? *Convergencia*, 71, 149-174.
- Hakim, C. (2011). *Erotic Capital: The Power of Attraction in the Boardroom and the Bedroom*. Basic Books.
- Ira Rap (2017). *Mantenlo patriarcal* [Archivo de Video]. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=YYiU_7SvIL0
- Kuffner, E. (2023). “Tres mercados o por mejor decir, tres ventas”: la virginidad en la picaresca femenina. En D. Arciello, E. Fernández, D. Paolini, A. Sagar García (Eds.), *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca* (pp. 185-206). Ediciones Universidad de Salamanca.

La Zowi (2019). Bitch Mode [Canción]. Spotify.

La Zowi (2024a). Orgasm [Archivo de Video]. Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=bs23oDg09pA>

La Zowi (2024b). Mis putas lo mueven PT1 [Canción]. En: *Pussy Taste*. Spotify.

La Zowi (2024c). Mis putas lo mueven PT2 [Canción]. En: *Pussy Taste*. Spotify.

La Zowi (2024d). No me hables [Canción]. En: *Pussy Taste*. Spotify.

La Zowi (2024e). Primark [Canción]. En: *Pussy Taste*. Spotify.

Lerner, G. (1986). *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press.

Lida de Malkiel, M. R. (1966). *Dos obras maestras españolas: El libro de buen amor y La Celestina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Mala Rodríguez (2003). Jugadoras, jugadores [Canción]. En *Alevosía*, Universal Music Group.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. En L. Braudy y M. Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Reading* (pp. 803-816). Oxford.

Nathy Peluso (2020). Business Woman [Archivo de Video]. Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=4B614TAin4s>

Pearce, D. (1978). The Feminization of Poverty: Women, Work and Welfare. *Urban and Social Change Review*, 11, 28-36.

Pinilla A., S. (2025). *Hacia una poética del rap feminista. Dimensiones discursivas y estéticas de un género de la literatura contemporánea*. De Gruyter.

Rojas, F. (1985). *La Celestina*. En M.B. Damiani (Ed.). Cátedra.

Soguero, F. (1997). El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina, *Dicenda*, 15, 289–303.

Zafra, E. (2009). *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*. Purdue University Press.