

LA TRADICIÓN ANIMALÍSTICA EN
***LA CELESTINA* (parte 2ª)**
Antonio Viñuales Sánchez



Una saga de asnos

Paralelamente a las imágenes animalísticas deudoras de la tradición misógina, que también aparecen en los Bestiarios, se desarrolla una imagen animalística que esta vez caracteriza a los personajes masculinos, y además es el símbolo también de la lujuria y de la concupiscencia, la del asno, bien estudiada por Severin (1997). El objeto de su brevísimo artículo son dos imágenes animalísticas, la del asno y el perro, y, en su opinión, son dos imágenes que tienen sistemáticamente una polarización, connotaciones negativas en el total de la obra; así, el asno simbolizaría la concupiscencia y la estupidez, mientras el perro, también llamado *can* en el texto, representaría el peligro, la traición, y en el peor de los casos sería representante directo del infierno, un animal diabólico. En última instancia, todos los

animales analizados hasta la fecha, en cuanto que polarizados negativamente bajo un criterio de moralización dual, maniqueísta, en aras de una propuesta de didactismo, quedarían claramente adscritos a un conjunto demoníaco, ante todo teniendo en cuenta el precedente del personaje de la bruja que es quien mantiene su comercio particular con el Allá Abajo; más clara se ve esta relación animal-demonio, demoníaco en la escena del conjuro y de su preparación (Acto III, 299 y sigs.), lo mismo que en la escena en la que Pármeno (Acto I, 244) relata a su amo Calisto la composición del laboratorio de la alcahueta, mas esto no nos interesa demasiado ahora, pues es éste un estilo de discurso diferente al que venimos analizando, mucho más automatizado en un sentido formalista, y con menor riqueza simbólica y no digamos estructural. Como decía, la imagen del asno se crea paralela a la de la mujer que incita al pecado, que engaña con su boca de áspid ponzoñoso, así, del total de las diez veces que aparece esta imagen, siete están puestas en boca de Celestina, dos en boca de otra serpiente engañadora sucesora, Areúsa, y una sola está puesta en boca de Pármeno. Todas estas menciones tiene también una continuidad a manera de saga como ocurría con la metáfora de la serpiente, y son símbolo de la concupiscencia de los seres masculinos como anotaba Severin: el primero en ser calificado como asno es Pármeno en el Acto I (250, sub.mío) y siempre por Celestina, sabedora de que podrá atraer sus favores consiguiendo que Areúsa se le entregue sexualmente: "do vino el *asno* vendrá el albarda", dice, y luego (262 y 263) "Éste es el deleyte, que lo ál, mejor fazen los *asnos* en el prado. [...] ¿Qué es afeto *asnillo*?". Más tarde, y antes de que se consume la unión en el Acto VII (378, sub.mío), Celestina, alentando al concupiscente y deseoso Pármeno en el cuarto de Areúsa a que goce de la prostituta espetará: "¡Llégate acá, *asno*!". Lo mismo ocurrirá con Calisto, deseoso también de los favores sexuales de Melibea, será identificado por Celestina como un asno en la frase (Acto III, 286, sub.mío): "No hay lugar tan alto que un *asno* cargado de oro no le suba". Sempronio tampoco se librará de ser identificado también por Celestina con la misma imagen en el Acto XII (478, sub.mío): "Gracioso es el *asno*". Y una vez muertos los dos criados-asno, continuará la saga de concupiscentes burlados otro de los criados de Calisto, Sosia, a la vez que es relevada la Mujer-serpiente Celestina, también muerta, por Areúsa, creándose una estructura paralelística continuadora de la imagen, cohesionadora textual en un nivel metafórico- semántico, que dirá tras haber engañado al pobre mozo (Acto XVII 549 y 550, sub.mío): "*qual le merece el asno que ha vaziado su secreto tan de ligero [...] así salen de mis manos los asnos, apaleados como éste*".

Dado que en la obra (399) aparece explícitamente mencionada la trama de la afamada obra de Apuleyo, *El asno de oro*, parece que debiéramos concluir que es ésta la fuente de la que emana el significado simbólico de la alegoría asno-concupiscencia: como indica Chevalier, la transformación de Lucius en jumento en la obra de Apuleyo es la manifestación concreta, el efecto visible y el castigo de su abandono al placer de la carne, de la atracción por los placeres mundanos y las voluptuosidades mediocres de la tierra. De este modo, esta metamorfosis pudo ser fuente de la imagen de Rojas, que implica un simbolismo completamente idéntico; sin embargo, es interesante conocer un dato aportado por Gilman (1978:417) que nos puede hacer desechar tal hipótesis: éste anota que el ejemplar de *El asno de oro* tan sólo aparece en el inventario de la biblioteca personal de Rojas del año de 1546, con lo que podía pertenecer a la edición que de esta obra se hizo en Medina del Campo en el año de 1543, libro que sería adquirido por Leonor Álvarez después de la muerte de nuestro autor. Así pues, la controversia es evidente: no podemos asegurar que Rojas conociera la obra, pues según M. Pelayo -aduce Gilman- "el "diacitrón" de Pármeno al final del acto VIII pudo haber sido tomado también de Petrarca". Sea como fuere, la simbología atribuye al asno universalmente el elemento instintivo del hombre, una vida que se desarrolla enteramente en el plano terrestre y sensual como se deduce del significado que a mi parecer tiene en los pasajes tratados.

Más interesante creo tratar de esta imagen en relación con la técnica de la etopeya, ya citada, y típica de los embistes de la sátira. Esta imagen se presta mucho más a este paralelo debido a que -creo- está investida de un *plus* de comicidad dada la ambivalencia sémica que comporta el significado metafórico del asno 'concupiscencia /estupidez', y ello la aproxima hacia el epicentro crítico y más usual de la sátira, el humor, como desgajo parcial que es del género de la risa, de su estética. En los fragmentos citados se llega a una equiparación sin tregua de personaje con animal, o sea, que en lugar de aparecer el nombre del personaje, o de establecerse una comparación, aparece el nombre del animal mismo *asno*, *asnillo*: con esta técnica de identificación Rojas consigue un efecto de reducción magistral, de reducción moral y física, en consecuencia, es un ardid retórico próximo a la sátira, a la sátira cómica.

Este paralelo explicativo no parece tan fructífero, al menos a nuestros ojos modernos, aplicado a la metáfora de la serpiente, pues parece adolecer de esa carencia de humorismo, si bien el ataque es ácido y pertinaz.

Por otro lado, pero en la misma línea, hay dos imágenes animalísticas que son también muy del gusto de Rojas, y que igualmente parecen adquirir el mismo significado que el del asno, y son éstas la del toro y el simio.

Si bien en dos ocasiones (412 y 489) las alusiones al "esperando toros" y al "correr toros" parecen obedecer más bien a un apunte "realista" *mutatis mutandis*, el resto de ellas conduce a una misma isotopía simbólico-semántica característica, que significa el abandono al placer mundano y carnal. La clave interpretativa explícita parece estar en el Acto I (223, sub.mío), que luego tiene su continuación reiterativa, creando de nuevo una estructura paralelística, en el XVII (538, sub.mío): en el primero de los casos Sempronio, que comenzará una larga diatriba misógina como recomendaban los manuales para luchar contra la enfermedad de Amor, aducirá ejemplos de bestialidad entre mujeres y animales: "No has leído de *Pasife con el toro*, de Minerva con el can?"; Melibea, actos más tarde, y no por casualidad, "en un intento de justificar su propia conducta deshonesto" -dirá Russell en su edición (536)- cita una seriación de ejemplos de la conducta infame de famosas mujeres enamoradas de la Antigüedad clásica, y entonces leemos "*Otras aun más cruelmente traspasaron las leyes de la natura, como Pasiphe, muger del rey de Minos, con el toro*"¹. Así pues, el toro, a partir de esta tradición de la mitología clásica tan bien conocida por Rojas, evoca, es símbolo de la potencia y de la fogosidad sexual irresistible. Hacia este *topos* semántico se dirigen las demás apariciones del toro en la obra, investido, pues, de una idea clara de pecado y caída por apetito desmedido por lo terrenal: en el mismo Acto I (221) Sempronio compara a los amantes con "ligeros toros", de voluntad desmedida, y luego acompaña esto de una frase de connotaciones no menos misóginas que las que le seguirán: "Mandaste al hombre por la muger dexar el padre y la madre", cuya fuente original -apunta Russell en nota a pie de página- es el *Génesis* II, 24. En el Acto VI (338, sub.mío), en este caso en boca de Celestina, es el rostro de la amante Melibea el que se asemeja al "que suelen los *bravos toros* mostrar contra los que lançan las agudas frechas en el coso, la que los monteses puercos contra los *sabuessos* que mucho los aquexan"; en este último caso queda Melibea salpicada por las connotaciones simbólicas ya trazadas que revisten al toro, pero también por las del puerco,

¹ Explica Noël (897) que el Minotauro "monstruo medio hombre y medio toro, fruto, según los atenienses, interesados en mancillar el honor de su vencedor, de la antinatural pasión de Pasifae, mujer de Minos, por un toro blanco. Minos sacrificaba cada año a Neptuno el toro más hermoso de su rebaño. Una vez encontró uno tan bello, que Minos lo sustituyó por otro de de menos valor. Irritado Neptuno, inspiró a Pasifae una vergonzosa pasión por aquel toro, que Dédalo favoreció construyendo una vaca de cobre hueca con la que ésta, introduciéndose dentro, satisfacía su pasión amorosa por el animal. El nacimiento del Minotauro fue el fruto de esos amores. El mismo Dédalo construyó entonces el famoso laberinto de Creta para encerrar en él al monstruo que se alimentaba de carne humana."

animal clásicamente considerado como demoníaco, y por lo tanto perteneciente a una esfera de pecado; del otro lado es Celestina la que se llega a identificar con las "agudas frechas" que lanza a Melibea, imagen deudora de la "sotil aguja", pero también con la imagen del perro que paso a analizar con suma brevedad:

La primera aparición de esta imagen concurre en la invectiva misógina de Sempronio que veíamos antes con la del toro y la del mono "Lo de tu abuela con el ximio"², de forma que, a pesar de que se dude de su veracidad, creo que debe atribuírsele la misma isotopía simbólica, dentro, pues de esa esfera de pecado. De aquí en adelante sistemáticamente en tres ocasiones, Celestina se identifica a sí misma con un perro: "perra vieja como yo" (Acto III, 284), "contra los sabuessos" (Acto VI, 338) y "A perro viejo, no cuz, cuz" (Acto XII, 482). Según Severin (1997) el perro era símbolo de la traición, el peligro y el infierno. Aquí parece estar claro que, dada la imaginería que, como vimos, rodeaba a Celestina, el significado de esta identificación animalística no puede estar lejos de aquella: el *Bestiario Toscano* (15) identifica al perro con las gentes que pierden sus almas por la persecución de los bienes temporales, así como con los falsos pecadores, aunque no parece que esto haya ejercido una impronta sobre Rojas, más bien sí esa tradicional creencia, que explican los expertos en simbología, de que el perro es como el puerco, el dragón, la serpiente, etc... un animal fundamentalmente diabólico, que guarda las puertas del Infierno, sus fauces engullidoras que él mismo, a modo de microcosmos, proyecta en las suyas cuando "*a los pobres peregrinos aquexan con mayor ímpetu*" (Acto XII, 484). Celestina se ve investida, en consecuencia, de una faceta para nosotros muy familiar de esta imagen animalística, sus fauces engullidoras, pecadoras e incitantes al pecado. Vientre y fauces engullidoras como las del perro, pero también faceta fálica ambivalente y destructora de la mujer y de la bruja decíamos líneas más arriba, corroborada por esta imagen animalística que precede a la anterior "*Las sucias moxcas nunca pican sino los bueyes magros y flacos*", indisolublemente unida a la de la abeja la aguja, etc...

² Esta frase a merecido diferentes opiniones de la Crítica. Destacan los artículos de Bershaw y de Green. En la línea que a nosotros nos interesa debemos decir que la imagen del simio se encuentra en la línea de las anteriores, es decir, la del asno y la del toro, pues simboliza también el abandono al placer carnal y al estado

Aves-neblí-caza-redes:

Dejábamos antes pendiente el caso del neblí perdido³ de Calisto (Acto I, 209), que, como creía Ferré constituía un motivo dinámico que para nada intervenía en la causalidad dramática del eje alegórico de la *cupiditas*: la verdad es que si entendemos el hilado como matriz semántica primera de toda la alegoría, la imagería desplegada en favor de la expresión de la lujuria, la concupiscencia y la codicia, el neblí, decía antes, no tiene ligazón alguna que evite una disociación de imágenes. Nos vemos obligados a rechazar la explicación de Ferré en favor de una más integradora, que ya apuntaba, para lo que Garci Gómez nos es de gran ayuda: por cuanto aceptamos que los motivos animalísticos dotan de una unidad sémica muy rica y claramente moralizadora al discurso de Rojas, sin la explicación de la cual se deja gran parte del "meollo" en la cáscara, el motivo del neblí no puede quedar al margen como figura simbólica que es, y que asimismo necesita explicación. Ese significado último al que el noventa y nueve por ciento de las imágenes animalísticas se adhieren, de devoración y captación mediante el engaño, unida a la capacidad inherente al reino animal que es la del constante cambio y muda, es característica también de la imagen del neblí y las muchísimas que le siguen. El neblí perdido no hace sino inaugurar un discurso alegórico en el que el mundo de las aves y de la caza, de las redes, los engaños, etc.. constituyen el *leitmotiv* a interpretar.

Garci Gómez ha escrito al calor de estas líneas de indispensable rememoración: como bien indica, (13 y sigs.) por todo el cuerpo de la acción dramática circula una espléndida imagería, inaugurada con la figura del neblí perdido, y que entronca con la mejor tradición alegórica y simbólica de la Biblia y de los Santos Padres: para estos, Dios quería proteger a sus pollos de las aves rapaces que sin duda simbolizan el pecado y la caída. De este modo, para Garci Gómez, la este neblí del protagonista, que traspasa toda la obra bajo la cobertura de múltiples y variadas imágenes de cazas, engaños, falsos boezuelos⁴, animales presos en redes, etc... era un animal rapaz devuelto a los hábitos de su

más primitivo e instintivo del hombre. Téngase en cuenta que en los Bestiarios -véase Malaxecheverría 1987:38 y sigs.- se le identificaba frecuentemente con el mismo demonio.

³ Esta es una de las figuras animalísticas que más a sido objeto de la crítica: interesantes, además del artículo de Garci Gómez, son las consideraciones de Lida (201) que ve en él el símbolo de la pasión sexual desenfrenada del hombre, de Gerli, que indica que dicha pérdida constituía en la tradición española un mal presagio o augurio, opinión con la que coinciden *plus minusve* Bagby y Carroll.

⁴ La figura del "falso boezuelo" a hecho correr también ríos de tinta: ténganse en cuenta los artículos de Joret, Severin y Hook.

prístina naturaleza, a la carnivoracidad natural y devoradora, ansiosa de presa, que debemos traducir en la piedra de toque para la explosión del apetito sexual, carnal, concupiscente, pecador. El neblí es pues la primera imagen animalística del mundo de las aves que a manera de granada arrojada en las páginas, remoja con su pulpa ampliamente desparramada en forma de imágenes rapaces, de caza y aves de todo tipo, el total de *La Celestina*, que deben ser vistas por el lector como signo inequívoco de caída en el pecado. No obstante, como ocurría con la metáfora de la serpiente, ésta conocía su primera mención, su origen no en la acción dramática *stricto sensu*, sino en el *Prólogo*, donde leemos (199):

"Las más [aves] biven de rapina, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los grosseros milanos, insultan dentro en nuestras moradas los domésticos pollos y debaxo las alas de sus madres los vienen a çazar. De una ave llamada rocho [...] lleva sobre su pico fasta las nuves, no sólo un hombre o diez, pero un navío cargado de todas sus xarcias y gente. Y, como los míseros navegantes están así suspensos en el ayre, con el meneo de su buelo caen y reciben crueles muertes."

No debe extrañar al lector el que Rojas a la hora de hablar de la lucha entre las aves escoja únicamente aves de rapiña y del rocho (a parte de la traducción de Petrarca) pues no son sino una clara reminiscencia de la metáfora Bíblica y patrística que las identifica con el pecado, presente como dice Garci Gómez (14) en San Mateo y en San Agustín, o incluso con la imagen del propio diablo en San Jerónimo, para el que es como un azor o un milano. Así pues, de nuevo anticipa Rojas las líneas maestras de las imágenes metafóricas que irán constituyendo la trabazón semántico-estructural del texto -que no parecen obedecer a una impronta de los Bestiarios en los cuales las aves rapaces como el águila conocen un trato inmejorable, hasta tal punto que se la identifica sistemáticamente con Cristo Salvador⁵- desde el mismo prólogo, como ya ocurriera con la bívora y el vajarisco (198), conociendo el clímax final, cerrando la estructura en el lamento final de Pleberio, como veremos más adelante como colofón.

El lenguaje propio del mundo animal aéreo va a ser, entonces, otro de los caballos de batalla de Rojas a la hora de caracterizar las relaciones humanas y personajes que más le interesa explotar para conseguir esa amonestación del amor:

En el Acto II (274, sub.mío), aconsejando Pármeno a su amo, estructura una serie de eslabones en una relación causa-efecto, de entre los que el primero, el causante de todos los males de los que quiere prevenirle es la pérdida del neblí, mientras el que cierra la relación

⁵ Véase Malaxecheverría 1987:73 y sigs. y 1991:129 y sigs.

es la trotaconventos Celestina "tres veces *emplumada*". Esto comporta una continuidad semántico-simbólica con respecto al neblí, así el neblí perdido, imagen de concupiscencia, deja paso a su homólogo emplumado Celestina, ave rapaz, azor, neblí también, etc... diablo a pequeña escala, bruja, que más tarde espetará a Sempronio (Acto V, 331, sub.mío): "de casa en casa tirando a *páxaros* y *aojando páxaras* a las ventanas?", para continuar en el banquete del Acto IX (420) "y apenas era llegada a mi casa, quando entravan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas". Aparece, en fin, Celestina como ave rapaz al acecho de las aves de más flaco poder, unas veces echándoles mal de ojo, otras intentando atraparlas con sus redes etc... con el sentido que a estas imágenes daban la Biblia y los Santos Padres. Esta imagen celestinesca dará un cambio cuasi-humorístico, que da cuenta de hasta qué punto Rojas era consciente, además de magnífico manejador del uso de la identificación personaje de Celestina-animal-ave, en la escena del asesinato de la vieja en el Acto XII (483, sub.mío), en el que la alcahueta, al verse acosada por Pármeno y Sempronio les recrimina: ¿Con una *oveja mansa* tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una *gallina atada*?. Ante tal situación de inminente muerte, ahora la cazada, el "animal congoxoso", el débil y el flaco animal puesto en apuros es la otrora sierpe ponzoñosa, ave rapaz, abeja mortífera, "falso boyzuelo", "serena", operándose, de este modo, una reducción en la caracterización animalística.

Los amantes, esas avecicas acechadas por el peligro también usan un lenguaje animalístico que ayuda, sobre todo, a caracterizar a Calisto como un pésimo amante cortés, pero también a anticipar hechos futuros como es la muerte de Melibea: en cuanto a lo primero, leeremos en el Acto XIV (501) achacándole Melibea a su amante Calisto lo largo de sus manos: "*Cata que del buen pastor es propio tresquillar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragarlo*", que tiene su continuidad simbólico-semántica en la última visita en el discurso de Calisto, que tiene lugar en el Acto XIX (571): "*Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas*", creando una estructura paralelística. En cuanto al segundo caso, como digo, un motivo simbólico como es el de la identificación de Melibea con un ave en el mismo Acto XIX (569, sub.mío): "con mi ronca boz de *cisne*", adelanta, anticipa motivos dinámicos, dramáticos futuros, pues sabido es de todos que desde la Antigüedad -como apunta Russell en nota a pie de página- el canto del cisne era un inequívoco presagio de su muerte⁶.

⁶ Nos ilumina de nuevo Noël (320), que apunta que el cisne era "ave consagrada a Apolo como a dios de la música, porque se creía que el cisne, poco antes de morir, cantaba melodiosamente. Por esto dijo *Pitágoras* que esta ave se parecía a un alma que jamás muere, y que su canto antes de morir viene de la alegría que experimenta porque va a ser librada de su cuerpo animal. *Platón* parece ser de la misma opinión, y algunos

Otra imagen animalística que tiene que ver con el mundo aéreo y merece especial mención es la de la hormiga. En las coplas acrósticas aparece la hormiga como ejemplo de la imprudencia total: ella, fiándose de sus alas, bien que la naturaleza le dio transitoriamente, acaba siendo presa de las aves de rapiña. ¿No es ésta la imagen que recorre toda la obra? Ahora interesa ver que esta imprudencia se ve ligada a la capacidad del habla, con lo que alas y lengua son dos elementos importantes aquí, como lo son durante toda la obra, y que acaban cristalizando en todas las imágenes estudiadas de una forma u otra, pero de una forma total, apareciendo uno y otro elemento, en el parlamento en técnica de *aparte* que Elicia en el Acto XVII (546) pronuncia caracterizando al pobre Sosia, el cual está siendo engañado por Areúsa: "y agora en verse medrado con calças y capa, sálenle alas y lengua". Sosia, como la hormiga, es imprudente al fiarse, al abandonarse a bienes terrenales y perecederos, y entonces es cazado por la rapaz Areúsa, que también como sanguijuela le saca toda la información cual si fuera sangre líquida.

Decíamos antes con Garci Gómez (13) que en la obra las víctimas de sus primitivos instintos y las carnales pasiones eran presas en redes, acechos y engaños: lo que me importa ahora es el símbolo de la red, perteneciente al círculo de la caza, y por lo tanto concierne al ámbito animalístico. Estamos, pues en un lugar en el que las relaciones humanas se describen en términos de caza, los cazados por las redes de lo mundano, del pecado, del amor. Aquí el hilado sí parece ser la *madre del cordero*: semánticamente debemos identificar el hilado de Celestina, en el que el Diablo está presente, con la inmensísima red que va a cubrir el resto de la obra y de la que nadie va a poder librarse: ni los amantes a los que les afecta directamente su tejido de la *cupiditas*, ni los criados, igualmente cazados por Celestina, ni la propia vieja, víctima de todo el encadenamiento de sucesos y sobre todo de la codicia desmesurada de sus secuaces traicionados, muerte que, como vimos, ya predecía el propio *Prólogo*. De esta manera podemos ver en las metáforas secundarias que anotaba Ferré como explicaciones de esta metáfora del hilado como red de caza: todas ellas adquieren ese significado último de *captatio* que decíamos era inherente a las imágenes animalísticas de la obra como expresión de lucha, supervivencia, que debemos traducir en una lucha contra lo mundano y el propio demonio, intentando escapar a sus redes, de esta manera, a la simple acción de captar, de traer algo para sí, en cuanto que hablamos de acciones humanas

otros dicen que está consagrada a Apolo, porque goza del don de prever los bienes de la otra vida, de los cuales espera gozar después de su muerte.

amonestables, amonestadas duramente desde un código moral claro, se le cae una sílaba y se convierte en *captio*, en treta, engaño, astucia:

La relación semántica, por consiguiente, del hilado con esta matriz sémica que preside la obra es innegable, ya que éste sirve para la *philocaptio* 'captación por el amor' que opera Celestina. En el hilado está concentrado todo el poder maléfico y diabólico pues -lo anota Russell en su edición (294)- el empapar de aceite serpentino la madeja equivale a encerrar al propio Diablo dentro del hilado, y luego en la casa de Melibea.

El cordón con que Melibea cumple parcialmente su contrato con Calisto sería una prolongación simbólica del hilado como red, es otra de las redes en la que Calisto ha caído, amén de la de Celestina, lo mismo que la cadena de oro que Calisto entrega a la vieja en cumplimiento final de su contrato, si bien éste último asegura que se incumpla el que tenía con los criados de Calisto. Recordemos que el Diablo, como prolongación del hilado que son estas metáforas, simbólicamente también debe estar aquí presente, de manera que el mal sólo engendra mal, pecado y en consecuencia muerte: de ahí la muerte de los amantes presos por el hilado y el cordón (más bien Calisto esto último), y de Celestina y los criados, presos por la cadena engendradora de codicia⁷.

Ya Ferré (12) vio que en Celestina unen tanto lo masculino como lo femenino, es decir, la aguja en sentido fálico, pero también el hilado, símbolo femenino. Esto debemos ponerlo en relación una vez más con la ambivalencia simbólica que comporta la tradición misógina medieval y la imagen de la bruja: a Rojas, como al cristianismo, le interesa más explotar la capacidad destructora de la bruja, que ya hemos visto por extenso, no obstante, no podíamos corroborar textualmente la capacidad regeneradora inherente a la mujer que las brujas tienen más o menos atrofiada, pues bien, es el hilado, creo, la expresión simbólica, desechada por el momento su letal capacidad destructora, de lo femenino, ese remendar virgos que le sirve para vivir.

Lamento final de Pleberio

El *planctus* de Pleberio en el Acto XXI que viene a cerrar la obra, lo hace de tal modo que cierra también las estructuras simbólico-semánticas que han servido a Rojas para crear el total de su obra. Veamos algunos ejemplos:

⁷ Indispensable es citar aquí el famoso artículo de Deyermond que estableció la equivalencia simbólica entre el hilado, la cadena y el cordón, idea de la que bebe indudablemente Ferré, y que nos sirve para hablar también de la tradición animalística.

En su invectiva contra la Fortuna (598, sub.mío) dirá el viejo: "Mejor sufriera *persecuciones de tus engaños* en la rezia y robusta edad", y contra el Mundo (598 y sigs., sub.mío):

"como a quien las ventas de tu *engañosa feria* no prósperamente sucedieron [...] me pareces [...] una morada de *fieras*, [...] región llena de *espinas*, [...] prado lleno de *serpientes*, [...] *dulce ponçoña* [...] Cevásnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes; al mejor sabor nos descubres el *anzuelo*; no lo podemos huyr, que nos tiene ya *caçadas* las voluntades"

¿Qué es esto sino la amalgama simbólica de las expresiones animalísticas? Aquí Pleberio habla de lo mundano como engañoso, como cazador insaciable de las voluntades, que descubre su anzuelo ante el mayor deleite, y se decubre de nuevo la imagen de la serpiente, de la sutil aguja en la espina, y también la red (603): "conosciendo tus falacias, *tus lazos*, *tus cadenas* y *redes*, con que pescas nuestras flacas voluntades?". El lazo, la cadena y la red que veíamos en la acción como motivos dinámicos quedan descubiertos aquí como verdaderos símbolos henchidos de significado metafórico: son las redes del Mundo, la Fortuna las que tienen presos a los protagonistas, así, vemos que la realidad que presenta Rojas es plenamente simbólica. Pero también las redes del Amor (603 y sigs., sub.mío): "Bien pensé que de tus *lazos* me avía librado [...] La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella para tu servicio *emponçoñado* jamás halló."

Poco me queda que decir para concluir: hemos visto cómo las imágenes animalísticas constituyen otro de los puntos clave en el *ars narrandi* de Rojas, que deben ser tenidas muy en cuenta a la hora de leer *La Celestina* no en razón de su volumen sino de su peso específico, pues dan gran cohesión estructural narrativa y semántica al texto. En cuanto a sus fuentes, hemos visto como pueden ser los Bestiarios los que hayan hecho mella en el Autor, otras veces las propias Sagradas escrituras de forma directa, y en otras tradiciones de corte clásico y también incierto fundamentalmente, siempre desde el punto de vista de la moral cristiana. En esta reprobación del amor, plena de misoginia, causador éste de todos los males, vemos como invita a que las relaciones humanas se asemejen entonces a las animales, nos echan sus anzuelos, sus celadas hace que lo más instintivo y animal, carnal y mundano surja en cada uno de nosotros, y nos convirtamos en animales de presa dispuestos a cazar y engañar por tres cuartos y un cuartucho recién frío, para luego no poder levantarnos resacosos de las insidias animales entre el tejido de las sábanas, mientras

de lejos todavía se escucha el llanto del plebérico corazón, y estos ingredientes condimentaban un plato fuerte al que Rojas no se pudo resistir.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALONSO, J.F. *Diccionario de alquimia, cábala y simbología*, Madrid, Trigo ed., 1993.

BAGBY, A.I. y W.M. CARROLL. "The Falcon as a Symbol of Destiny: de Rojas and Shakespeare", en *Romanische Forschungen*, LXXXIII, 1971, pp. 306-310.

BERSHAS, H.N. "Testigo es el cuchillo de tu abuelo", en *Celestinesca*, II, 1 (mayo de 1978), pp. 7-11.

BLAY MANZANERA, V. "Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*", en *Celestinesca* 20,1-2, 1996, pp.129-154.

CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Siruela, 1997.

CHEVALIER, J., y A. CHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.

DEYERMOND, A. "Hilado-cordón-cadena: simbolic equivalence in *La Celestina*", en *Celestinesca*, I, 1 (mayo de 1977), pp. 6-12.

FERRÉ, R. "*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'", en *Celestinesca* 7.1, 1983, pp.3-14.

GARCI GÓMEZ, M. "Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto", en *Revista de Literatura*, 49, 1987.

GARROSA RESINA, A. *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid: Universidad Secretariado de Publicaciones, 1987.

GERLI, E.M. "Calisto's Hawk and the image of a medieval tradition", en *Romania*, CIV, 1983, pp. 83-101.

GILMAN, S. *La Celestina: arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.

_____. *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de "La Celestina"*, Madrid, Taurus, 1978.

GREEN, O. "Lo de tu abuela con el ximio (*Celestina*: Auto I)", en *Hispanic Review*, XXIV, 1956, pp. 1-12.

HODGART, M. *Satire. trad. esp. La Sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.

HOOK, D. "Andar a caça de perdizes con bueyes", en *Celestinesca*, VIII, 1 (mayo de 1984), pp. 47-48.

_____. "Pármene's "Falso boezuelo" again", en *Celestinesca*, IX, 1 (mayo de 1985), pp.39-42.

JOSET, J. "Una vez más el falso boezuelo", en *Celestinesca*, XVI, 2, 1992, pp. 77-80.

KAPPLER, C. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal, 1986.

LIDA DE MALKIEL, M.R. *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

MALAXECHEVERRÍA, I. (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1987.

_____, *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, San Sebastián, Kriselu, 1991.

MENA, J. *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1989.

NOËL, J.F.M. *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, Edicomunicación, 1991.

ROJAS, F. *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.

RUSSELL, P.E. *Temas de "La Celestina" y otros estudios: del "Cid" al "Quijote"*, Barcelona, 1978

SALVADOR, M. "Animales fantásticos en *La Celestina*", en *Diavoli e mostri en scena del Medio Evo al Rinascimento*, Roma, 30 giugno-1 luglio 1988, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1989, pp. 283-302.

SEBASTIÁN, S. *Alquimia y emblemática: La fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid, Tuero eds., 1989.

_____(ed.), *El fisiólogo (atribuido a San Epifanio), seguido de: El bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986.

SEVERIN, D.S. "Animals and abuse in 'Celestina': the dog and the ass", en *Celestinesca* 21, 1997, pp.111-114.

_____. "El falso boezuelo, or the Partridge and the pantomime Ox", en *Celestinesca* 11, 1985.

SHIPLEY, G.A. "El natural de la raposa: un proverbio estratégico de *La Celestina*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXIII, 1974, pp.35-64.