

## LA TRADICIÓN ANIMALÍSTICA EN *LA CELESTINA* (parte 1ª) Antonio Viñuales Sánchez



No tengo noticia de ningún estudio que se dedique por extenso a la investigación sobre la tradición animalística en una obra, *La Celestina*, en la que el caudal léxico-semántico que atañe, que engloba al mundo animal conocido e imaginado es tan sumamente profuso, incluso diría escandaloso, y que llega a intervenir y a adentrarse hasta en el más mínimo recoveco de la escritura celestinesca, formando parte claramente en la caracterización de los propios personajes, escenas e incluso, como veremos más adelante, en la propia estructuración narratológica del texto. Los conocidos trabajos de R.Ferré, M. Garci Gómez y G.A Shipley<sup>1</sup> sí tratan del tema aunque desde puntos de vista, aunque muy útiles e imprescindibles, parciales, reducidos, y en algún caso, como haré notar, a mi modo de ver erróneos.

---

<sup>1</sup> Ver Bibliografía adjunta al final del trabajo. El sistema de cita va a ser éste, haciendo referencia al autor en cuestión y la página del estudio conveniente, además del año de publicación del trabajo susodicho cuando en la bibliografía a la que se remite este autor contase con más de una entrada.

El breve estudio que comienza aquí su singladura no es sino una puesta de largo de este interrogante que no ha merecido la suficiente atención de la Crítica desde un punto de vista global, que es la descripción adecuada del léxico del mundo animalístico que rezuma esta obra, entiéndase como parte clave el estudio de la posible genealogía, procedencia y tradición de éste, para llegar a dar con una explicación mínimamente satisfactoria sobre la imbricación, la función -si se quiere- de éste en la propia obra.

Es importante recordar, como opina Ferré (3), que lo que resulta llamativo sobre la organización estética de *La Celestina* es precisamente que ésta no depende de los motivos dinámicos e irreductibles de la acción, sino de esos motivos estáticos y aparentemente descriptivos que se encuentran basados en el uso de un lenguaje metafórico particular. Pero no menos importante es aclarar que -restando hierro a la afirmación- no es -como ella opina- el "tejido de la 'cupiditas'" la única metáfora matriz de la estructura de motivos estáticos de que consta la obra, con la consiguiente enjundia que la imagen de la serpiente adquiere -sobre todo ante nuestro propósito-. Como tampoco débese, y Shipley era muy consciente de ello, tomar *ad pedem litteram* la derivación que éste hace de todo un entramado de redes semánticas animalísticas a partir del proverbio de la raposa, o a partir del motivo de la pérdida del neblí como opera Martí Gómez. Estas redes semánticas de que hablan cada uno de estos estudiosos, que dotan de una cohesión estructural magnífica a *La Celestina* no nacen ni andan cada una por separado ni mucho menos, es decir, que a todas ellas, en mi opinión, subyace un sustrato común que tiene su fundamentación en el acerbo semántico animalístico que se concreta en la obra desde el propio Prólogo redactado por Fernando de Rojas: homenajando a Heráclito -y poco me importa ahora si la cita era de segunda mano, dado el precedente del *De Remediis* petrarquesco- "*omnia secundum litem fiunt*" aduce (195) en las primeras líneas, y no por casualidad o vana erudición escolar; y luego añade una extensa ejemplificación con claras reminiscencias petrarquistas de esta lucha inherente al mundo animal en sus diferentes estadios, que a manera de espejos se reflejan de unos a otros<sup>2</sup>, y lo mismo ocurre con el hombre "a quien todo lo sobredicho es sujeto", dirá también el bachiller (199).

Rojas vio un inmenso filón a explotar en el mundo animalístico para caracterizar a sus personajes, temas y estructuras narrativas por razones que ahora mismo se nos escapan, pero que podemos intuir: sólo traigamos a colación la intención que Rojas parece expresar

---

<sup>2</sup> "Sabemos que para la Edad Media el mundo está formado por varios niveles en cada uno de los cuales se refleja y se contiene el conjunto del Universo; cada microcosmos es la imagen del macrocosmos, y como en

en las afamadas coplas acrósticas (192, sub.mío): "Y así que esta obra [...] / AMONESTA A LOS QUE AMAN, QUE SIRVAN A DIOS Y DEXEN / LAS VANAS COGITACIONES Y VICIOS DE AMOR". El *DCELC* de Corominas (193) observa que en la Edad Media el significado del verbo *amonestar* era tanto 'advertir', 'aconsejar', 'exhortar', 'animar', todos ellos sin vituperio, como 'reprender' con el matiz de severidad que hoy se conserva más vivo. No parece descabellado atribuir una mínima severidad a las palabras de Rojas, de tal forma que *La Celestina* reprendería a los amantes que así dejan de servir a Dios como deben; de esta forma, y en consecuencia tampoco parece desacertado atribuir un carácter pseudo-satírico, e incluso jocoso, en ocasiones, a la identificación metafórica que se hace de personajes con animales, técnica que acerca la obra a la fabulística en la que todos los personajes son animales. ¿De qué sirve aseverar esto, conjeturarlo acaso? En mi opinión, en las ocasiones que puntualizaré, el que Rojas acuda a la tradición animalística, también a investigar, tendría un fin próximo al de la sátira, mejor dicho, al de la AMONESTACIÓN satírica, por medio de una reducción siempre metafórica<sup>3</sup>. De este modo, creo que una de las posibles razones por las que Rojas crea esos entramados, hilvanajes metafóricos animalísticos, está en el ataque intencional que comporta la obra en sí: decía antes que *La Celestina* lindaba técnicamente, estéticamente con el género de la fábula<sup>4</sup>, satírico por excelencia: la sátira no es sino un ataque directo a un mundo, a una región de un mundo dinamitando sus pilares, sus creencias más fuertes mediante un proceso de desvalorización pleno de acidez, de reducción para el que la etopeya es una de las mejores armas; y puesto que es una crítica del didactismo, no puede desprenderse de él en ningún momento, lo tiene enquistado y debe proponer, propone asimismo nuevos valores mediante ese discurso más o menos metafórico e incluso alegórico, mediante su desviación. Implica esto, pues, una polarización del mundo, una polarización como vemos moral, de ahí el fuerte carácter didáctico de los textos satíricos. En fin, no quiero alegar con esto el carácter satírico de *La Celestina*, no obstante, el paralelo explicativo puede ser fructífero en mi opinión:

La obra presupondría un sistema de polarización moral en la que los valores cristianos estarían vistos, ejemplificados positivamente, mientras que los que no son propios de la

---

un juego de espejos, las imágenes se reflejan entre sí hasta el infinito. De este modo el mar contiene exactamente los mismos seres que la tierra, pero adaptados al medio" expresa Kappler (262).

<sup>3</sup> El recurso de la etopeya (véase Lausberg, 829) es crucial en la fabulística para la técnica de la *reducción*. Ésta última, como indica Hodgart (115-129), además de actuar en total beneficio de la sátira, comporta la degradación o desvalorización de la víctima de la sátira mediante el rebajamiento de su estatura o dignidad, y el mundo animal es perfecto para conseguir esto, conociéndose además el trasvase del significado que el animal adquieren en la visión medieval polarizada moralmente.

<sup>4</sup> Parece que Rojas estaba algo familiarizado con la fabulística esópica. Véase Gilman (1978:416) y sigs.

moral cristiana estarían polarizados negativamente, siendo estos últimos, pues, los atacados, la víctima de la amonestación. La obra de Rojas nos presenta el mundo, siempre con la base filosófica heraclitiana en el nudo más alto que implica la guerra constante y el constante cambio y muda que aparecía en el *Prologo*, que va a ser atacado, el integrado por amantes, malos sirvientes, la alcahueta, etc... todos seres dignos de ser reprendidos, de manera que no es de extrañar que los entramados semánticos animalísticos sean, no reducidos, pero sí especialmente característicos: las metáforas de la caza, el engaño, la lucha y la relación caza-presa para expresar las relaciones humanas van a ser constantes, así como el elenco de animales más o menos fantásticos, que van a ser aquellos polarizados negativamente por la moral cristiana, de entre los que la serpiente, el asno, las aves rapaces, la raposa, y todo aquellos que conllevan ellos mismos, es decir, la picadura, las plumas, el mudar de las pieles, el vuelo, etc...

Esto nos lleva a varias conclusiones: la génesis de las metáforas matrices animalísticas en la obra no está en motivos de la propia obra que parecen concretarlos o aglutinarlos *ab initio*, ya sea el neblí, el refrán o el hilado, sino en un remoto significado previo de cambio y lucha indisolublemente unido al mundo animal, a su léxico concreto como quedaba concretado en el *Prólogo*, y al servicio del ataque a una región del mundo bajo las premisas de una moral cristiana, comportadora de un diáfano maniqueísmo; y qué mejor instrumento caracterizador que una metáfora animalística, o animalizadora, cuando el mismo Bestiario -que según sus estudiosos conocían tan bien los colegiales de la Edad Media<sup>5</sup>- brinda esta posibilidad, la auspicia puesto que conlleva una moralización, una polarización del mundo animal. Así, bien sea por ejercicio de un principio de identidad, base de existencia de un discurso alegórico-metafórico, o por el de un principio de analogía comparativa, urdimbre primera del lenguaje de la *comparatio*, Rojas, tomando como santo y seña la maestría heraclitiana hace que las características de orden moral que el imaginario medieval adjudica a los propios animales se reflejen, también espejéticamente, en los seres humanos que protagonizan su obra, siempre dentro del entramado semántico que analizaré brevemente, y que ya propusieron los críticos citados.

Que quizá el hombre medieval no discernía demasiada diferencia entre diferentes actitudes humanas y las particulares de algunos animales, reflejándose unas en otras siempre desde un punto de vista simbólico, es algo que no podemos saber con certeza; lo que sí es cierto es que en *La Celestina* se ha dado lugar a un discurso metafórico semánticamente rico

---

<sup>5</sup> Dice Malaxecheverría (1987:197) que : "En la Edad Media, cualquier colegial se sabía el Bestiario de carretilla, asegura Harris (1143); y Nilda Guglielmi añade que el *Fisiólogo* es el libro más difundido, después de

y pleno de sentidos, quizá gracias al tan traído y llevado Bestiario, tema que deberemos atender con alguna precisión, o a cualquier otra tradición animalística.

### Metáfora "serpiente-cupiditas" en *Celestina*

Para Ferré (3) la metáfora del hilado en *La Celestina* es una metáfora de genealogía, de causalidad y de finalidad, y en ella es donde nacen y mueren todos los hilos de comunicación de la obra, los motivos estáticos y los dinámicos; a ella se subordinan una serie de cuatro metáforas secundarias: el *cordón* que Melibea entrega a la alcahueta para que ésta lo lleve a Calisto, las *sábanas* que aparecen en la entrega sexual de Areúsa a Pármeno, la *aguja* (lengua) de Celestina, y por último la *cadena* de oro que Calisto entrega a Celestina.

Cree Ferré (7) que el motivo dinámico del neblí permanece separado de la causalidad dramática de las dos vertientes que considera principales en la acción: lujuria-codicia. ¿Por qué? No me queda más que concluir que esto se debe a falta de perspectiva más amplia. ¿Por qué el último nudo semántico, el lugar más alto lo compone el hilado? De aceptar esto como hace Ferré nos vemos obligados a ver dissociada esta imagen animalística de la estructura del tejido-*cupiditas*. El neblí no entra dentro del campo de estructuras semánticas que el hilado comportaba, la estructura montada por Ferré: hilado-cordón-sábanas-aguja-cadena. Tampoco le falta algo de razón, recordemos que no parece ser este neblí producto de Rojas, sino del primer Autor desconocido, y eso constituye un punto de apoyo para su teoría; no obstante, sigo creyendo que el neblí no queda fuera ni mucho menos de la causalidad como motivo relacionado estrechamente con la lujuria. El motivo del neblí, como se explicará luego, es un motivo de caza, es un motivo animalístico aéreo, el primero, de ahí que se le haya visto como causa desencadenante también, de los muchos que se extienden por la obra de Rojas, que no obedece sino a esa tónica que ya explicaba antes que sigue Rojas a la hora de estructurar su obra y caracterizar a sus personajes. En este caso, que dejo para más adelante, parece ser el motivo primero, externo a primera vista de la caracterización de los personajes, pero que coadyuva a la cohesión estructural de la trama.

Volviendo a la imagen de la serpiente-cupiditas, hay que decir que es mucho lo que ya se ha dicho sobre esto: Ferré, y Blay Manzanera después, han estudiado muy bien cómo, y no

---

la Biblia, hasta el siglo XII", aduciendo la más que probable exageración de la primera afirmación y la falta de pruebas que fundamenten la segunda.

es éste el momento de reiterarlo monótonamente, la analogía mujer-serpiente que gravita en el seno de la tradición misógina medieval es la causa de que aparezcan sistemáticamente adjetivos como "ponçoñoso", "emponçoñada serpiente", "venenosa víbora", "lengua de víbora", "aceite serpentino", o palabras como las de Melibea en el acto IV (315, sub.mío) "el más empecible miembro del mal hombre o muger es la *lengua*" fundamentalmente como caracterizadores de Celestina, y luego de Elicia como su sucesora, y en último término de esa idea última de mal, de pecado, de codicia y lujuria, que ellas encarnan, lo mismo que Areúsa. Pero, ¿cuál puede ser la fuente de Rojas para esta metáfora animalística, cuál es la tradición medieval de la que bebe? Fácil sería hablar de la influencia de los Bestiarios, para los que la víbora es la representación de la codicia y la lujuria, del pecado, y en última instancia del mal y del demonio. La caracterización de Celestina, representante del pecado, como ven Ferré y Blay, como serpiente comporta una alegoría de la *cupiditas*, y esto pudo extraerlo Rojas del Bestiario (Véase Malaxecheverría 1987:168 y sigs., y 1991: 42 y sigs.): la tan citada descripción del terrible alumbramiento de la víbora en la *Introducción* (198), que pudo ser tomada directamente de Petrarca, ya se encontraba -dice Malaxecheverría- en San Isidoro, Herodoto y Plinio, lo mismo que en el *Physiologus* latino o el griego.

En consecuencia de esto, no creo que la matriz del extenso campo léxico relacionado con la serpiente deba ser el hilado; muy al contrario podemos afirmar que es la propia alegoría de la serpiente la que es *fons et origo* de todo lo demás. Es Celestina el origen, los atributos metafóricos que se le imputan, el discurso simbólico que la rodea, la madre de todo el discurso simbólico de la *cupiditas*, para lo que no basta, aunque es indispensable, creer en la tradición misógina medieval que identifica serpiente y mujer, o como opinaba Blay (136) en la imagen actual de la vampiresa, sino que debemos rastrear en una imagen capital para el mundo medieval, me refiero a la de la bruja:

La afinidad de la lujuria con la humedad del cuerpo humano era un hecho incontestable para la mente humana medieval, y la humedad es el atributo clave del cuerpo femenino frente a la sequedad masculina según la teoría de los humores; esto llevaba a que se considerase a la mujer como un ser impuro, observa Kappler (300 y sigs.), a tratarla como a un mismísimo monstruo, relegándola a un lugar en el que se la puede acusar, juzgar y eliminar: para el hombre medieval la mujer es el ser, pues, que reúne en sí toda la monstruosidad del género humano, sólo ella asume esa vocación maléfica, y así lo reflejan textos clásicos -aduce Kappler-, como el *Malleus*, para el que la mujer es "el signo de la concupiscencia", o el propio *Eclesiastés*, que la considera más mortífera que los propios monstruos, de ahí que se la represente tantas veces acompañada de una serpiente, o incluso

como la propia serpiente en la tradición misógina, imagen ésta del Diablo y el pecado en un sentido cristiano por excelencia. Pues bien, la imagen de la mujer medieval, a la enésima potencia como diríamos hoy, con todo lo que ello conlleva, sería representada por el mito de la bruja. Dice Kappler que cuando se desarrolla el mito de la bruja, la sociedad consigue proyectar su temor a la mujer y a la muerte en una imagen maléfica misma; la bruja concentra todo lo maléfico posible elevado a la mayor cota que le correspondía a la mujer normal, "sirve de chivo expiatorio portador de todos los miasmas de la sociedad" concluye Kappler (300). La bruja encarna el aspecto nocturno de la mujer, se comunica con el Diablo, con el Allá Abajo, es la impureza y monstruosidad máxima. Pero, además de esto, - sigue Kappler (305 y sigs.)- la Edad Media dotó a la bruja de una gran potencia sexual unida a una capacidad destructora y capaz de herir el corazón mismo de la vida.

Si bien la mujer propiamente dicha, que ya era comparada con la serpiente, su imagen cercana, trasvasándole la función más generalmente admitida del monstruo que es la de devorar, quedando investida así de una doble función: maléfica por la boca y el vientre devoradores, y benéfica como cavidad regeneradora, por otro lado la bruja, que es esa misma serpiente, conserva esencialmente la función más maléfica, la aniquiladora. El cristianismo, apunta Kappler (316), ha disociado estas dos funciones encarnando la última en la bruja, de manera que ninguna posibilidad de regeneración es ofrecida a esa boca devoradora y trituradora de las brujas.

Nada de esto tiene sentido de no sostener que el personaje de Celestina ha sido configurado por Rojas como tal bruja, encarnando tal papel. Sólo así nos explicamos que la lengua de Celestina pueda tener tal capacidad de poder generador como destructor: su lengua aparece caracterizada como "sotil aguja" durante todo el Acto X, por el que se desgrana un *continuum* de metáforas simbólicas lengua-aguja-puntadas, etc... que no hace sino poner en solfa ese simbolismo de la bruja y la serpiente con la que de seguro Rojas estaba familiarizado. De ahí pueden derivar todas esas metáforas secundarias de las que habla Ferré: el hilvanar continuo de Celestina, el hilado, la cadena, las sábanas, etc... como símbolos inequívocos de la *cupiditas*, inherente a la figura imprescindible que todavía no se había traído a la escena de la Crítica, sin la cual es imposible entender, explicar, más bien, nada. Así pues, un monstruo, un animal es la génesis básica de todo un entramado metafórico, el cohesionador estático del texto, y a la vez causa semántica de otras imágenes animalísticas que fluyen por el texto:

Por ejemplo, la de Celestina como abeja que aparece en tres ocasiones concretas repartidas en dos únicos actos: Actos VI (339 y 347) y XV (525), una de ellas al principio y otra de ellas más cercana al final, que podemos entender como dos únicas menciones, dada la evidente proximidad de primera y segunda, que dotan así de unidad estructural al texto. Veamos algo sobre esta imagen: Celestina, como la abeja, va cargando materia de lado a lado en su propio provecho, y además está provista de aguijón, de gran proximidad semántica con la sutil aguja, lo que hace que debamos ponerlas en relación inequívocamente. Russell anota en su ed. (1991: 347) que la tradición de donde procede el empleo de esta imagen es la que apunta Covarrubias, según la cual *abeja* es sinónimo de *adulador*, trayendo en la boca miel descubierta y dulce, matando después con el aguijón. Y no le falta razón, pues será la misma imagen que adopte poco después Alciato para representar en sus *Emblemata* al Amor, concretamente el nº111 que tiene como leyenda: *dulci quandoque amara fieri*. Los especialistas en simbología (véase Chevalier 41 y Cirlot 63) suelen aducir que la abeja simboliza la elocuencia, la poesía y la inteligencia, amparándose en la leyenda que concierne a Píndaro y a Platón<sup>6</sup>, pero también la suma laboriosidad y diligencia como se deduce de la adivinanza que propone Sansón en la Biblia (*Jueces* 14, 12-18) sobre todo en el ámbito cristiano. Como digo, esta imagen animalística, debido a que expresa una continuidad semántica, debe ser puesta en relación unívoca con su generadora, el mito de la bruja como animal-monstruo que le proyecta su sentido léxico destructor: pero no es aquí el hecho de devorar lo que se pone en solfa, sino, muy por el contrario, se proyecta una imagen más bien fálica, el aguijón, propio de la masculinidad, que tendrá su expresión propia en otra imagen también animalística, simbolizadora de la concupiscencia, que es la de la "cola del alacrán"; no es ésta producto de Rojas, pues aparece en el primer acto (253), en el que el pene de Pármeno aparece comparado claramente por él mismo - luego será explanada la figura por la propia Celestina- con la cola del animalillo, también provista de esa sutil aguja quede igual forma debe relacionarse con la red semántica de pecados que origina la bruja, sobre todo teniendo en cuenta que es ella quien la culmina en el texto. Para poner esto en relación con la imagen de la mujer en la Edad Media sólo debemos tener ante nuestros ojos el grabado de hacia 1350-1360, de gran utilidad, que brinda Kappler (310) y que contiene una imagen de la Mujer-Pecado, donde, en lugar del sexo, y junto a la inscripción *gula*, tiene una cabeza de perro con la lengua fuera, que se

---

<sup>6</sup> Dice Noël (22) que la abeja es "jeroglífico del trabajo y de la obediencia, de la elocuencia persuasiva y de la adulación, cuya voz dulce esconde un mortífero veneno. *Píndaro*, abandonado en la espesura de un bosque fue alimentado con miel por las abejas silvestres. Cuando *Platón* se hallaba aún en la cuna descendieron las abejas del monte Himeto para depositar la miel en su boca, lo que hizo presagiar la dulzura de su estilo. *Jenofonte* fue apellidado la la abeja ateniense."



prolonga en un cuerpo de serpiente provisto en su extremo de otra cabeza cuya boca está mordiendo. Aparece aquí, entonces, el doble simbolismo falo-boca con dientes con esa doble capacidad regeneradora-destructora de la que hablábamos líneas más arriba, del que las diferentes imágenes animalísticas que se proyectan en la obra de Rojas, desgajadas todas ellas de esta tradición que reduce a la bruja a la capacidad destructora, ya sea mediante la codificación del falo-aguja-lengua, o cavidad bucal engullidora no son sino su mejor expresión y extensión.

Sintomático es que la propia Celestina sea asesinada por la propia expresión de la concupiscencia expresada simbólicamente con la espada-falo de Sempronio en el Acto XII (485), lo mismo que simbólicamente es muerta la víbora-bruja-Celestina por sus propios hijos como indicaban ya Rojas y los Bestiarios. La serpiente, igualmente símbolo de la continuidad y la circularidad, del "eterno retorno" en aquel tiempo *avant la lettre*, también servirá para caracterizar a Elicia, que continuará la saga de brujas una vez muerta Celestina: "*las yervas deleytosas donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en culebras*" dirá Elicia plena de rencor en el Acto XV (525), así como su compañera Areúsa, que tratará de no dejarle cosa en el cuerpo al pobre Sosia, halagándole con mil lisonjas y ofrecimientos que salgan de su ponzoñosa lengua.

La gran cantidad de veces que en la obra se dan expresiones del tipo: "no me has dejado gota de sangre en el cuerpo", así como la aparición continua de sanguijuelas referidas a estos seres de vocación maligna, ya sea Celestina, Elicia o Areúsa, dan cuenta de esa capacidad devoradora, propia del animal, y de la bruja en concreto de la que se hablaba antes. De este modo, con la continuidad que da Elicia, el entramado semántico, aunque no tenía por qué extinguirse ni mucho menos muerto uno de sus mayores artífices en la obra, continúa destejiéndose hasta el lamento final de Pleberio en Acto XXI (599): "morada de fieras [...] prado lleno de serpientes [...] dulce ponçoña".

Otra de las imágenes animalísticas que inexcusablemente debemos traer a colación al hilo de la tradición misógina medieval es la de la sirena. Ésta, en boca de Pármeneo en el Acto XI (450) aparece como caracterizadora del personaje de Celestina: "*el canto de la serena engaña a los simples marineros con su dulçor. Assí esta, con su mansedumbre y concessión presta, querrá tomar una manada de nosotros a su salvo*". Y no es para menos: aunque Lida de Malkiel (267), o Russell en su edición (451) aduzcan fuentes literarias para esta imagen de animal fantástico, parece evidente que Rojas debía conocer que una de las metáforas más corrientes en la tradición misógina medieval, la de su tiempo, para representar el peligro y la predilección por la

lujuria y el pecado de la mujer era la de las sirenas. Así aparece en los Bestiarios - Malaxecheverría 1987:132 y sigs., y 1991:55 y sigs.-, aunque no tenían por qué ser estos la fuente directa de Rojas<sup>7</sup>; la característica principal que nuestro autor expresa de este monstruo es la de encantar con el dulzor de su boca, con sus cantos, para luego matar, mediante engaño. Esto ya aparecía en San Isidoro, lo mismo que en el *Espéculo de los legos* y en el *Cancionero de Baena*, dice Malaxecheverría (1991:65), aunque en *La Celestina* la imagen de la sirena es deudora de la de la mujer-peza, y no la de la más antigua sirena-ave. Esta imagen, como viene a ser habitual en Rojas, es una imagen de continuidad, es decir, que no sólo aparece en una sola ocasión, debido a su enjundia: la primera ocasión aparece en el Acto VII (371, sub.mío) y caracteriza a Areúsa mediante una *comparatio* urdida por Celestina: "acuéstate y métete debaxo de la ropa, que pareces *serena*" le dirá mientras la convence para que preste sus favores sexuales a Pármeno, siempre en beneficio propio para la vieja; la segunda ocasión en que esta imagen aparece es la ya citada en el Acto XI, dando una continuidad clara y cohesión textual. Lo mismo que la metáfora de la serpiente, la de la sirena es alegoría de la concupiscencia a la que la mujer es tan proclive para el hombre medieval: "En el siglo XIII y según Bruneto Latini, el Amor se traduce en un símbolo maléfico, la sirena" apunta Kappler (299). La continuidad semántica que hace que debamos poner en relación esta imagen animalística, además de su evidente relación con la tradición misógina, es la que viene explotando Rojas desde la metáfora de la abeja y la serpiente: la picadura simbólica y mordedura, el carácter monstruoso de su boca maléfica tiene continuidad en cada una de ellas, son diferentes manifestaciones de un significado análogo que le atribuye la mentalidad medieval. Rojas, como apuntaba Salvador, sí elige un único rasgo característico de los animales fantásticos dentro de los muchos posibles, aquel que

---

<sup>7</sup> Según Salvador (293 y sigs.), y ésta es la tesis general que defiende en su artículo, el Bestiario no es la fuente directa de la que Rojas bebió, al menos, a la hora de insertar en su obra animales fantásticos en imágenes, metáforas y comparaciones. En el caso de la sirena se adscribe a la opinión de Lida de Malkiel asegurando que el referente más plausible es un pasaje de Cota en el *Diálogo*. Para él la imagen puesta en boca de Pármeno es suficientemente genérica como para ligarla con una fuente concreta, y así concluye que de cada una de las bestias o animales fantásticos que aparecen en *La Celestina* (arpa, basilisco, hidra, rocho, sirena y unicornio) - además de poseer referentes literarios concretos y contrastados- se detallan unos rasgos físicos muy concretos, seleccionados dentro de los muchos posibles, sin que se recurra en ningún momento y de modo explícito a una interpretación religiosa o moral. Así pues, piensa Salvador, que es una falacia achacar a la influencia de los Bestiarios cualquier mención animalística con que nos topamos en las obras literarias. Pero ¿qué esperaba Salvador, que Rojas copiase directamente de los Bestiarios, tal cual, y entonces sólo así podríamos concluir que la intertextualidad era clara? Hacer este tipo de suposiciones me parece absurdo: no podemos apoyar una tesis de este calibre fijándonos tan sólo en seis animales de un extensísimo elenco, lo mismo que relegar hipótesis más que plausibles de no encontrar referencias textuales evidentes y caldadas cual si de un palimpsesto se tratara. Hacer esto no es sino suponer muy poco arte y maestría en la pluma de Rojas, amén de una amputación escandalosa de miras por parte de la retina crítica: ¿no hay indicio textual alguno que implique, digo implique reflexión moral o religiosa? creo que la evidencia hace esta pregunta un vano ardid retórico: ante un discurso cuasi-alegórico, metafórico, simbólico como es el de Rojas el lector actual debe leer entre líneas, pues no está en la literalidad la riqueza plena de sentidos, como vamos viendo.

viene mejor para dar una coherencia semántico-estructural a su texto, que debemos identificar con la tradición mística de la bruja en la Edad Media y la misoginia, de modo que la moralización, su didactismo que se enquistaba, que se adhiere ineludiblemente a cada imagen es una categoría inherente, de tal forma que no podemos ferretar nuestras afirmaciones a la hora de hablar de la posible influencia de los Bestiarios.

*Fin de la parte primera*

---

© Antonio Viñuales Sánchez 2014, *Caminos de Pakistan* nº8 (enero de 2014).