

MAS DATOS SOBRE LA METAFORA DE LA SERPIENTE-CUPIDITAS EN CELESTINA

Vicenta Blay Manzanera
Universitat de València¹

El significado alegórico-moral de la serpiente, en tanto que encarnación de la lujuria y símbolo de la seducción ejercida por la mujer posee rancio abolengo (Jasón por Medea, Hércules por Onfale, Adán por Eva). Por esta vía, la asociación de la serpiente con el principio femenino (más cercano a la materia) se halla omnipresente en varias culturas desde tiempos inmemorables, como advierten Mircea Eliade y otros.² Durante la Edad Media, la idea fue recogida y desarrollada por los *bestiarios*, obras de talante enciclopédico en las que convergían aspectos científicos de historia natural con interpretaciones éticas y dogmáticas, bien de tipo legendario, bien de teología popular.³ A semejante tradición remite, en última instancia, la metáfora de la serpiente en la obra de Fernando de

¹ En la realización de este trabajo se ha contado con una ayuda económica del Ministerio de Educación y Ciencia, en conformidad con el Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento (DGICYT), aprobado en julio de 1992.

² Ver Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 7ª ed. (Barcelona: Labor, 1987), pp. 407-410.

³ Sobre el simbolismo de la serpiente y su significación en los bestiarios medievales, pueden consultarse los trabajos siguientes: Santiago Sebastián, ed. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio [traducción directa del latín: Francisco Tejada Vizuetel]*, seguido de *El Bestiario Toscano [traducción del catalán: Alfred Serrano i Donet, Josep Sanchís i Carbonell]*, introducción, comentarios y notas de Santiago Sebastián (Madrid: Ediciones Tuero, 1986); Cesare Ripa, *Iconología*, 2 vols, Akal/Arte y Estética 8 y 9 (Madrid: Akal, 1987); Claudio Eliano, *Historia de los animales*, ed. de José Vara Donado, Akal/Clásica 18 (Madrid: Akal, 1989); y Saverio Panunzio, *Bestiariis*, 2 vols., Els Nostres Clàssics, 91 y 92 (Barcelona: Barcino, 1963-64).

Rojas, como han señalado diversos especialistas en la materia, entre ellos George Shipley y Alan Deyermond.⁴

Tradicionalmente, la serpiente ha representado la encarnación genérica del mal, de las impurezas y de todos los vicios. En el *Fisiólogo atribuido a San Epifanio* se consagran cuatro capítulos a sus diversas variantes (del XIII al XVI). Como señala Paul Diel — en opinión recogida por Eduardo Cirlot —, la serpiente simboliza no tanto la culpa personal, cuanto el principio del mal inherente a todo lo terreno.⁵ Se trata, por ende, de una imagen que rezuma fatalismo y que en *Celestina* — según advierte Deyermond [1978] — prefigura la tragedia final que conducirá a la muerte a los principales protagonistas de la trama.⁶

En el presente ensayo me propongo contribuir al análisis del diseño y de la funcionalidad de la metáfora de la serpiente en *Celestina*, apuntando al mismo tiempo hacia algún curioso precedente inadvertido hasta la fecha. En este sentido, me referiré, de soslayo, a algunas composiciones cancioneriles y de romancero, pero, sobre todo y en particular, a determinados pasajes de una ficción sentimental, *Triste*

⁴ George A. Shipley, "Bestiary References in Fernando de Rojas' *La Celestina* (1499): The Ironic Undermining of Authority," sumario en *La Corónica*, 3:2 (primavera de 1975), 22-23; "Bestiary Imagery in *La Celestina*," en *Homenaje a Stephen Gilman. Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 9 (1982 [1984]): 211-218. Shipley advierte que tanto el creador como los personajes diseñados por Rojas distorsionan la significación moral que se encierra en los bestiarios: "Bestiary creatures are pulled down from the refined and ideal sphere in which they conventionally lived and served as moral and ethical models, and are reintroduced into nature and history where they are invested once again by their speakers with the animality the Bestiary tradition had refined away." Asimismo, Alan Deyermond, "Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*", *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977): 6-12; y "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript," *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978): 25-30, donde se insiste en la asociación de la serpiente con la idea del Eros-Thanatos, del amor y la muerte.

⁵ Hallamos una representación de los vicios en figura de serpiente en el *Dezir a las siete virtudes* de Micer Francisco Imperial (*Cancionero de Baena*). Contamos con la ed. de Brian Dutton en *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520* (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Univ. de Salamanca, 1991), tomo III, pp. 176-180. Ver, asimismo, la edición de Colbert I. Nepaulsingh (Madrid: Espasa-Calpe, 1977).

⁶ No obstante las diferencias, prefiero no entrar en distingos con respecto a las nociones de imagen, símbolo, metáfora y alegoría en su aplicación a la serpiente según los casos. A menudo las lindes entre estas categorías se diluyen.

deleytación, que me han servido como punto de partida para cimentar mi argumentación y para avalar, al mismo tiempo, la propuesta de Fernando Lázaro Carreter acerca de las concomitancias existentes entre ambas obras.

En efecto, ya hace más de diez años, en su edición antológica de *Teatro medieval*, Lázaro Carreter advertía en el anónimo autor de *Triste deleytación* a un "modesto precursor de Rojas."⁷ Recogiendo la sospecha de Riquer acerca del talante autobiográfico de esta obra, opinaba que la alusión, en el prólogo de la misma, a un cierto "auto de amores" evocaba un género literario teatral mal definido cuya peculiar factura formal vendría determinada por causa de su vida efímera.⁸ Tales "autos de amores" surgirían para la celebración de determinado evento, siendo posteriormente olvidados. De ahí el empeño manifiesto por el autor de preservar "por scripto" los avatares amorosos desarrollados en aquella hipotética pieza, cuya datación situaría problemáticamente en 1465:

[1r] Comiença el prólogo del libro llamado *Triste deleytación* fecho por:

F.A.D.C.

[V]enido a conocimiento mío, ahunque por vía indirecta, un auto de amores de una muy garrida e más virtuosa donzella y de hun gentil hombre de mí como de sí mismo amigo, en el tiempo de cinquenta y ocho; concorriendo en el auto mismo hotro gentil hombre y conuerya, madrastra de aquélla; yo, consideradas las demasiadas penas y afares que, ellos hobede [1v] çiendo, Amor procurado les avía, [quise] para siempre en scrito pareçiescen.

Un detenido análisis de las cualidades dramáticas de esta pieza, así como de la terminología teatral manejada por su autor, me sirvió de

⁷ F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval* [1958], Odrés Nuevos, 4ª ed. renovada y actualizada (Madrid: Castalia, 1984).

⁸ Sobre los autos de amores, véase Peter Cocozzella, "The *Auto de amores* in Castilian and Catalan Literatures of the Late Middle Ages: Adumbration of a Forgotten Genre," comunicación presentada en la MLA, 1989; resumen en *La Corónica* 18.1 (1989): 152-153. El pionero trabajo de Martín de Riquer es "*Triste deleytación*, novela castellana del siglo XV," *Revista de Filología Española* 40 (1956): 33-65. Sobre la naturaleza autobiográfica de esta pieza insistió posteriormente mi llorada amiga Rosa María Gómez-Fargas, "*Triste deleytación*, ¿novela de clave?," *Revista de Literatura Medieval* 4 (1992): 101-122.

base, en otro momento, para intentar sopesar los vínculos existentes entre estas dos obras.⁹ Insistiendo de nuevo en tal conexión, me propongo abordar en estas pocas páginas el estudio de un aspecto temático fundamental cuya coincidencia no me parece un mero azar insignificante: la función de la serpiente-*cupiditas*, en estrecha relación con el personaje de la vieja alcahueta y con el motivo de la tercería.

Curiosamente, que me conste, nadie ha reparado hasta el momento en la importancia que abriga el uso de la imagen de la serpiente en el infierno erótico al que asiste el Enamorado en *Triste deleytación*, máxime en la medida en que es recreada por Fernando de Rojas en su *Celestina*, en clara conexión con la "metáfora madre" del "hilado-cordón-cadena" que articula la maquinaria ficcional y dramática de la obra toda.

El pasaje de *Triste deleytación* (copla 105) reza del siguiente modo:

[180v] Vi más: infinito cuento
del linage femenino
penar en grave tormento,
y por más abundamiento
el ayre scuro vezino;
ropas de oro vestían
stando muy ociosas,
las cuales todas ardían
e un culuebro cenían
con jesto presuntuosas.¹⁰ (énfasis mío)

Conviene destacar que las citadas damas se caracterizan por dos aspectos esenciales: su riqueza material y su ociosidad, raíz de todos los

⁹ Abordo estos problemas en mis trabajos: "Espectáculos cortesanos y parateatralidad en la ficción sentimental," en prensa para el *Bulletin of Hispanic Studies*; así como en "Las cualidades dramáticas de *Triste deleytación*: su relación con *Celestina* y con las llamadas 'artes de amores,'" en prensa para la *Revista de Literatura Medieval*.

¹⁰ Las citas de *Triste deleytación* obedecen a mi propia transcripción del único manuscrito conservado, cuya edición preparo para la colección Textos Recuperados que publica la Univ. de Salamanca. En este pasaje, la imagen de estas damas infernales recuerda a las furias ceñidas de serpientes. Ver Cesare Ripa, *Iconología* (citado en n3), pp. 451-452.

vicios, según la tradición misógina.¹¹ Todas ellas, además, coinciden en el hecho de arder en llamas de fuego y ceñir, probablemente en la cintura, un 'culuebro' a modo de cordón.

Volviendo a la *Celestina* de Fernando de Rojas, la descripción que hace Melibea a Celestina en su segundo encuentro (Acto X), con respecto a la violencia de su pasión por Calisto, reza del siguiente modo: "Madre mía, que me comen este corazón *serpientes* dentro de mi cuerpo" (239).¹² Tal idea coincide con la desazón que Calisto siente por causa de su pasión, según explica a Sempronio en el Acto I: "¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discordo, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece? quien tiene dentro del pecho agujiones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, peccados, sospechas, todo a una causa" (91). Celestina, con su habilidad dialéctica y con sus artes de hechicería, logra trasponer en el corazón de la joven muchacha idéntico malestar que afectaba a Calisto.

Como han señalado diversos investigadores de *Celestina*, tales palabras debieran ser interpretadas a la luz de la descripción con que Rojas alude, en el "Prólogo" de la *Tragicomedia*, al apareamiento de la víbora:¹³

¹¹ En efecto, rehuir el ocio es la primera de las recomendaciones de Ovidio en su *Remedia amoris*: "Ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti,/ Fac monitis fugias otia prima meis (Así que, en cuanto te parezca que estás dispuesto para los remedios de nuestro arte, el primero de mis consejos es que rehúyas la ociosidad)." Cito a través de la edición bilingüe de José-Ignacio Ciruelo (Madrid: Bosch, 1987), pp. 222-223.

¹² Uso la edición de Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, 1993). Por acto y página aparecerán las citas en el texto de aquí en adelante.

¹³ Señala Claudio Eliano, *Historia de los animales*, ed. cit., Libro I, apartado 24: "La víbora. Manera de efectuar la cópula" (46-47): "La víbora macho se aparea con la hembra enrollado a ella. Y ésta tolera que el macho la cubra sin molestarlo ni una pizca. Pero cuando están al final del acto sexual, la recién desposada paga al marido las temuras de la cópula de manera criminal, pues, enroscándose a su cuello, se lo secciona con cabeza y todo [nota: Pero Plinio, *NH X* 169 y ss. concibe los hechos de manera significativamente distinta, pues dice: "Las serpientes copulan abrazadas, enlazándose entre sí tan estrechamente que pueden ser tomadas por un solo animal con dos cabezas. La víbora macho mete su cabeza dentro de la hembra, y la hembra está tan dominada por el placer que se la roe por completo"...]. El macho muere, mientras que la hembra concibe y queda preñada. No pone huevos, sino que pare crías, y ya desde entonces actúan conforme a su perversísima naturaleza. Que esto es así, lo demuestra el que roen

La bívora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeça del macho y ella con el gran *dulçor* apriétale tanto que le mata, y quedando preñada, el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda; él quasi como vengador de la paterna muerte. (78-79; énfasis mío)

La fuente última de este tema ha de buscarse en los bestiarios, si bien Rojas la tomaría prestada del prefacio al libro II del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca.¹⁴

Rosario Ferré ha analizado las relaciones de la serpiente con el tejido de la *cupiditas* que se despliega en *Celestina*, y en concreto con la metáfora del hilado, que es causa y efecto tanto de la acción en sí (de los "motivos dinámicos") cuanto de la escritura del texto ("motivos

el vientre materno y así salen fuera, no esperando a más tarde para vengar a su padre" Trata también de este tema en el Libro XV, apartado 16: "La víbora y sus crías" (576). Eliano acepta la opinión de Teofrasto [nota: La fuente es posiblemente Aristóteles, HA 558 a 29-30: admite que estas crías nacen, unas veces porque se desgarran las membranas que las recubren, y otras porque las propias crías las devoran], quien asegura que "las crías de la víbora no devoran el vientre de la madre como si hicieran estallar una puerta...o forzaran una salida obstruida, sino que lo que ocurre es que, como la hembra tiene la presión de las crías y su vientre es estrecho..., éste no resiste la presión y revienta". Eliano parece convencido con estas explicaciones. En consecuencia afirma: "Pienso que Heródoto no debe enfadarse conmigo si inscribo en el número de las fábulas todas sus encantadoras informaciones sobre el parto de las víboras [nota: Heródoto, III, 109: dice que la hembra devora al macho en el momento de la cópula, adhiriéndose a su cuello, y que las crías vengan a su padre devorando, al nacer, el vientre de su madre]." Véase, asimismo, el capítulo XVI de *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, citado *supra*, n3. También, el *Bestiari* catalán, citado en n3, alude en el texto A ("XXVII. De la natura de les vibres e de lur significació") y en el texto B ("XXVIII. De la vibra"), al apareamiento de las víboras, pero con la variante de que de la sangre del macho se engendran dos hijos, uno macho y otro hembra.

¹⁴ Deyermond, en su citado artículo de 1978, señala que la ausencia de semejante prólogo en la *Comedia* no invalida el conocimiento por parte de Rojas en materia de bestiarios. Además de los mencionados estudios de Shipley y Deyermond, véase también Rosario Ferré, "Celestina en el tejido de la *cupiditas*," *Celestinesca* 7.1 (mayo 1983): 3-14. Sobre las fuentes petrarquistas de *Celestina* ha insistido Deyermond, *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'* (London: Oxford UP, 1961; 2ª ed., Westport, Connecticut: Greenwood, 1975).

lingüísticos"). Es ésta, afirma, "una metáfora de genealogía, de causalidad y de finalidad," en la que "se engendran y mueren todos los hilos de comunicación de la obra." A partir de ella, se genera todo un entramado de metáforas secundarias: el cordón, las sábanas, la aguja (lengua) de Celestina y la cadena de oro, cuya significación apunta a una sola matriz disémica: la *cupiditas*, en cuyo significante convergen la doble acepción de 'codicia' (avaricia o voracidad de lucro, y 'concupiscencia,' significación latina original, el deseo incontinente de la carne). Según esta investigadora, la imagen de la víbora en la obra de Rojas redonda en la visión fatalista que sostiene el mismo a lo largo de *Celestina*.

Animal mítico y circular, en ella el bien y el mal resultan indisociables, porque el mal sale (por la boca) del bien y el bien sale (por la boca) del mal. Es pues, en consecuencia, una representación alegórica de esa *cupiditas* con cuya lengua insidiosa (la codicia y la lujuria) Celestina ha ido tejiendo sus redes, así como las de su obra. La alcahueta es perfectamente consciente de su poder. Así explica a Sempronio en Acto III:

Pocas vírgines, a Dios gracias, has tu visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer *hilado*. En nasciendo la mochacha, la hago scrivir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la *red*. (141; énfasis mío)

En este motivo se advierte fácilmente la pertinencia y funcionalidad de la analogía mujer-serpiente en el seno de la tradición misógina medieval. La idea, cuando menos, remonta al pasaje del Génesis en el que se relata cómo por culpa de Eva, que engañada por la serpiente indujo al infeliz Adán a comer del fruto prohibido, cayó sobre la humanidad el pecado y la muerte. Este tópico misógino insiste en la proclividad de la mujer hacia la lujuria y en su asociación al *sensus*, más pronto que a la *mens*, según la conocida dicotomía filoniana. De acuerdo con los tratados de medicina y moralistas de la época, la puesta en práctica de tal lujuria conlleva el debilitamiento del cuerpo humano, hasta el extremo de poder incluso causar la muerte. El *De Amore*, de Andreas Capellanus desarrolla con detalle este motivo: "Nam ex amor et Veneris opere corpora debilitantur humana (...)."15

¹⁵ Véase Inés Creixell Vidal-Quadras, ed. bilingüe Andreas Capellanus, Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor* (Barcelona: El Festín de Esopo, Quaderns Crema, 1984), pp. 388-391. Sobre las bases médicas y filosóficas de la

Entrado el siglo XV, la idea preocupa, entre otros, a Martínez de Toledo en su *Arcipreste de Talavera*. Así en el capítulo XVI de la Parte I: "Cómo pierde la fuerça el que se da a luxúria." y capítulo XXVI, donde se relata cómo por culpa del amor carnal se transgrede el séptimo mandamiento: "non farás forniçio, nin luxuria cometerás."¹⁶ La imagen que hoy en día podría simbolizar la asociación medieval entre la mujer y la serpiente, sería la del vampiro o vampiresa, que atrae a su víctima para consumirla y matarla. En época medieval, el tópic se halla presente tanto en la predicación y los poemas cultos monacales, cuanto en los frívolos poemas trovadorescos. Así lo encontramos ya, en el siglo XIII, vgr. en Cerverí de Girona (en el *Maldit-Bendit*, vv. 111-149 o en su "Mig vers car e vil," estr. I).

También Jean de Meun, contemporáneo del anterior, se hace eco de tal asociación simbólica en el *Roman de la Rose*, cuando por boca de Genius, hace referencia a la mujer como "li froiz sarpanz en l'erbe" (v. 16561), debido a que "car tant est verineuse beste (...)/ qu'il mort et point en traison/ quan qu'il ateint, sans guerison; (...)/ riens n'i vaut herbe ni racine/ seul foir en est medecine" (vv. 16577-86).¹⁷ La recomendación final es la misma: se ha de huir de las mujeres tanto cuanto sea posible. Tal es, asimismo, el significado de la asociación entre la mujer y el escorpión según la establece Matfre Ermengaud en su *Perillos Tractat*, v. 34420.¹⁸ El incumplimiento de esta ley conduce a un fatal desenlace, como ilustran varias composiciones cancioneriles y de romancero. Los ejemplos podrían multiplicarse innecesariamente. Sólo añadiremos que el tópic descuella escabrosa y brutalmente en el *Spill* del archimisérgino Jaume Roig.

teoría del Capellán, véase ahora, José Luis Canet Vallés, "Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De Amore*. de Andreas Capellanus," en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, Quaderns de Filologia, Estudis Literaris, I [edició a cura de Ferran Carbó, Juan Vicente Martínez Luciano, Evelio Miñano, Carmen Morenilla], 2 vols. (València: Univ. de Valencia, Facultat de Filologia, 1995), vol I: 191-208.

¹⁶ Cito por la ed. de Michael Gerli (Madrid: Cátedra, 1992).

¹⁷ Véase la traducción castellana por Juan Victorio, ed. Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la rose*, Letras Universales, 87 (Madrid: Cátedra, 1987), p. 489.

¹⁸ Peter T. Ricketts, ed. *Le Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, vol. V (Leiden: Brill, 1976), p. 323.

En *Triste deleytación* la imagen es recurrente, y aparece en otra ocasión, cuando la madrina explica a la doncella cómo se pierden las mujeres enamoradas por causa de los celos y por no poder disimular su pasión (fols. 108r — 108v). Cuando una dama se siente en menoscabo, sospechando que su amado ha elegido a otra, "se le da, por tal pensamiento, un nudo y buelta con un *cordón* labrado con fillos de celos." Tal metáfora, en términos de hilado, recuerda asimismo el simbolismo de éste en la trama funcional de *Celestina*.¹⁹ Pero, mucho más importante es la asociación del cordón-serpiente a la lengua viperina de la espía que delata a los amantes.²⁰ Las connotaciones diabólicas que afectan y envuelven a este personaje se plasman en expresiones como: "maldicha vieja," "*emponçonada serpiente*," "infernall furia." Recuérdese que, en el Acto V, Sempronio describe a Celestina como "esta *venenosa víbora*" (174).

De ser factible la identificación de la madrina (en tanto que "comadre") con este personaje, como ha propuesto Vera Castro Lingl, las conexiones con *Celestina* se estrecharían mucho más, pues la famosa alcahueta es aludida con frecuencia en la obra de Rojas como "madre" y en *Triste deleytación* nos las habríamos con una madrina-comadre.²¹ Con todo, semejante identificación me ofrece ciertas renuencias: la madrina en nuestra pieza nos es descrita con connotaciones positivas, mientras que la vieja espía aparece, según se ha dicho, como el *summiun* de la negatividad. Su carácter demoníaco será si cabe más ostensible cuando la veamos padecer en el Infierno erótico de esta obra un espantoso castigo, descrito en los siguientes términos por el protagonista Enamorado (copla 102):

¹⁹ Con ocasión del pasado VII Coloquio del Siglo XV, celebrado en Londres, Queen Mary and Westfield College (29-30 de junio de 1995), Eloisa Palafox insistió en tal metáfora en su comunicación "Oralidad y retórica en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: el potencial mágico de los refranes."

²⁰ La asociación simbólica de la serpiente y la lengua con la maledicencia es recogida por Cesare Ripa, *Iconología*, II: 37-40. Véanse también, entre otras, las asociaciones: pecado / serpiente (II: 187-188); peligro / serpiente (II: 188-189); perfidia / serpiente (II: 197).

²¹ Me refiero a su inédito trabajo "*Triste deleytación's* Madrina: Godmother or Midwife?," en prensa para el *Anuario Medieval*. Agradezco sinceramente a esta colega el haberme proporcionado una copia de su trabajo antes de su publicación. Por otra parte, sobre la idea "madre Celestina," véase Eglá M. Blouin, "Proceso de individuación y arquetipo de La Gran Madre en *La Celestina*," en *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, ed. Mary Ann Beck et al (New York: Bilingual Press, 1979), pp. 16-48.

[180r] Con mis ojos der[r]amados
 vi una bieja sin dientes,
 sus sentidos cercundados
 de fuego, muy inflamados,
en la lengua dos serpientes.
 Andava mal sosegada,
 con yra muy rabiosa,
 sobre clavos condenada
 tornar, después de pasada,
 mas de fablar deseosa. (énfasis mío)

La duplicidad de la lengua viperina de la vieja delatora de *Triste deleytación* es en todo punto pareja a la lengua bífida de Celestina, quien, consciente de la potencialidad del lenguaje como instrumento de poder y manipulación, es capaz de utilizarlo a su conveniencia, seduciendo y engañando a cuantos la rodean merced al artificio de la retórica. Su parlería será considerada, por otra parte, como uno de sus vicios más sobresalientes, coincidiendo con la común opinión de los sesudos moralistas misóginos. La ponzoña vertida por ambas viejas, mediante sus gestos y sus palabras, será al cabo el desencadenante de la tragedia final de ambas obras, un final aciago que no se detendrá hasta ver implicadas a sus causantes. La macabra muerte sancionará poéticamente a las culpables del desastre, en quienes convergen dos infamias: ser viejas y ser mujeres, poco menos que ser monstruos.²²

Adviértase, además, que en ambos casos nos las habemos con dos viejas libidinosas y reprimidas, incapacitadas para amar. Semejante retrato recuerda — salvando las distancias — a la Vieja que no llega nunca a penetrar ni profanar el "Jardin de las delicias" dibujado por Lorrís en *Roman de la Rose*. La relación, en este sentido, entre esta obra y *Celestina* ya fue advertida por June Hall Martin en 1972.²³ Tampoco la espía de *Triste deleytación* logra traspasar en ningún momento los umbrales de la "casa deleitosa" en la que por breve espacio logran retozar los amantes. Lo mismo ocurre en la *Estoria de dos amadores*, inserta en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, donde el rey Croes de

²² La consideración de la mujer como un monstruo, especialmente si se trata de una bruja, es abordada por Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* [1980], Akal Universitaria, 103 (Madrid: Akal, 1986), pp. 298-309.

²³ June Hall Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courty Lover* (London: Tamesis, 1972).

Mondoya, padre de Ardanlier, no logra sobrepasar el umbral del espacio sagrado donde moran los protagonistas, según estudia Patricia Grieve.²⁴

Como en *Triste deleytación*, también en la obra de Rojas, serán varias las ocasiones en las que se recreará el talante infernal, demoníaco y nocivo que impone la vieja a cuanto la circunda. El uso recurrente de adjetivos como "ponzoñoso, -a," resulta en este sentido harto significativo. El veneno de la serpiente infecta de principio a fin tanto a los personajes cuanto al desarrollo de los avatares de la trama.

De hecho, en el curioso laboratorio de Celestina descrito por boca de Pármeno en el Acto I, no faltan los unguentos ("untes y mantecas") preparados sobre la base de distintos animales, entre los que se cita a la "culebra" (111). Asimismo, y entre otras varias cosas que "en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien," la vieja poseía "lengua de bívora" (112). Severin alude, en este sentido, a la asociación de este animal con el Jardín del Edén y a sus propiedades para atraer a los amantes hacia la lujuria. En consecuencia, y dadas sus propiedades, Celestina no duda en solicitar a Elicia el "bote de aceite serpentino" en el trance de efectuar su célebre conjuro a Plutón en el Acto III (146). Se afirma que Celestina tenía colgada tal pócima de una sogá que trajo consigo del campo (¿del cementerio?) una noche lluviosa y oscura. Según lo entiendo, es posible que las serpientes de las que extrae tal aceite fueran cogidas también en el mismo cementerio donde la alcahueta hallara la sogá (indicio metonímico de un ahorcado). Este hecho, al parecer inadvertido hasta la fecha, encuentra su justificación en la explicación que ofrece Claudio Eliano, cuando señala que el espinazo de un hombre perverso muerto convierte enseguida al tuétano, a medida que va entrando en putrefacción, en una serpiente.²⁵

²⁴ Patricia E. Grieve, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987), pp. 11-12.

²⁵ Claudio Eliano, ed. cit., p. 23. Tal idea se halla asimismo en Plinio, *Historia Natural*, X, 188. Según la tradición, la serpiente nace o puede nacer del espinazo del hombre en general. Sin embargo, parece original de Eliano la idea de que la serpiente nazca solamente del hombre perverso. Los restos de los hombres honrados y nobles descansan, y en premio a ello tienen paz, exactamente igual que el alma de los tales reciben los honores cantados y celebrados por los sabios. En cambio, los espinazos de los hombres perversos traen al mundo, incluso difuntos ya, ese tipo de bichos: "En fin, una de dos: o toda esta narración es una fábula o, si se considera como cosa real, tiene que ser el cadáver del perverso, a mi juicio, el que obtiene en pago a esa su condición convertirse en padre de serpiente."

Durante semejante rito satánico Celestina unta con tal brebaje el hilado del que va a servirse para entrar en casa de Melibea y lograr la *philocaptio*:²⁶

Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro [a Plutón] por la virtud y fuerça destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están scritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado; vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te embolvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede *enredada* que quanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. (147-148; énfasis mío)

Llegada a casa de Melibea con el hilado (Acto IV), la criada Lucrecia que la recibe advierte que la vieja nunca mete "aguja sin sacar reja" (151). Y después de que Alisa acepte su entrada en la casa y deje a su hija a solas con la alcahueta, Melibea sospechará de las intenciones de la "desvergonzada barbuda" y especialmente de su peligrosa lengua: "No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua. Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros" (161).²⁷ A este respecto, vale

²⁶ Ver Peter E. Russell, *Temas de "La Celestina" y otros estudios del "Cid" al "Quijote"* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 241-276. Asimismo, señala Dorothy Severin en n29 (148) a su edición, que "este líquido posee una fuerza diabólica especial debido a la tradicional afición del demonio a disfrazarse de serpiente." A las artes de brujería y hechicería de Celestina, ha consagrado también su reciente ensayo, *Witchcraft in Celestina*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 1 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995). Véase asimismo su artículo, "Celestina and the Magic Empowerment of Women," *Celestinesca* 17.2 (otoño 1993): 9-28.

²⁷ Sobre el talante negativo de la lengua, Severin (161, n42) remite a los trabajos de M. K. Read, "Fernando de Rojas' Vision of the Birth and Death of Language." *Modern Language Notes* 93 (1978): 163-75, y "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language," en *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics 1300-1700* (Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1983), pp. 70-96. Asimismo constata que Melibea toma aquí sus argumentos de Petrarca (*De remediis utriusque fortunae*, I, 9).

la pena señalar que Claudio Eliano equipara la venenosa mordedura del áspid a la de las hechiceras:

Dicen que a la mordedura de la víbora y demás serpientes no le fallan los correspondientes antídotos. De éstos, tengo oído que unos son pócimas y otros unguentos. También los encantamientos mitigan los efectos de una flecha envenenada. Sólo la mordedura del áspid tengo oído que es incurable (...) y más fuerte que cualquier remedio aplicado. Este animal merece que se le odie por su virtuosismo en hacer mal. *Pero bicho incluso más repugnante que el áspid y más difícil de resguardarse de él es una mujer hechicera*, como oímos que lo fueron tanto Medea como Circe, pues el veneno del áspid es consecuencia de una mordedura, mientras (según dicen) el de estas individuos matan incluso al solo contacto." (64-65; énfasis mío)²⁸

No obstante, y para remediar el mal de muelas que aflige a Calisto, la alcahueta logrará que Melibea le preste su cordón, famoso por haber tocado todas las reliquias de Roma y de Jerusalén, y que ésta la emplace para una próxima cita al día siguiente a fin de darle la oración que le ha sido requerida (p. 168). Celestina, orgullosa de su triunfo se explaya en estos términos, en el comienzo del Acto V:

¡Oh rigurosos trances, o cuerda osadía, o gran sufrimiento! Y qué tan cerca estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición. ¡O amenazas de donzella brava, o ayrada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy; así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia

²⁸ Es que, como indica el propio Eliano, en el Libro II, apartado 24: "El veneno de las serpientes y el del hombre" (93), el veneno de las serpientes es terrible, y el del áspid todavía más. Contra éste no es fácil encontrar remedios ni antídotos. Pero, por lo visto, también en el hombre hay un veneno misterioso. Y se ha dado con él por el procedimiento siguiente: si se coge una víbora y se agarra por el cuello con mucho tiento y oprimiéndola mucho y luego se le abre la boca de par en par y le escupes dentro, el escupitajo le baja, resbalando, a la barriga, y le resulta mal tan grande que pudre a la víbora (nota: Plinio NH XXVIII 38). He aquí por qué el mordisco que da un hombre a otro no es menos infeccioso y peligroso que el de cualquier bicho.

de su madre. O vieja Celestina, ¿vas alegre? Sábetete que la meytad está hecha quando tienen buen principio las cosas. ¡O *serpentino azeyte*, o *blanco hilado*. cómo os aparejastes todos en mi favor! (171; énfasis mío)

Luego, llegada a su casa, Sempronio, que la aguardaba, no puede acallar sus sospechas con respecto a las intenciones de la vieja de engañar no sólo a su amo, sino también a él mismo. Por ello, de camino a casa de Calisto, afirma entre dientes: "Mala vieja falsa es ésta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huyr desta *venenosa bívora* que tomalla" (174). Acto seguido, Calisto, al entrevistarse con Celestina, constata que en su "lengua está [su] vida" (176).

La victoriosa picadura de Celestina en el corazón de Melibea es metafóricamente equiparada a la de la abeja, según la valoración positiva que la alcahueta hace al atormentado Calisto en el Acto VI. He aquí el reverso de la picadura de la serpiente, la otra cara de la moneda:

La mayor gloria que al secreto officio del *abeja* se da, a la qual los discretos deven ymitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he avido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea; todo su rigor traygo convertido en *miel*, su yra en mansedumbre, su aceleramiento en sossiego (179; énfasis mío)

En el Acto IX, Melibea "fatigada de desmayos y de *dolor del coraçón*" (237) envía a Lucrecia a casa de Celestina para recoger su cordón y solicitarle que visite a su señora. Mientras ambas se dirigen a casa de la joven doncella (Acto X), ésta en un monólogo se lamenta de su mal de amores, referido como "el *ponçofioso* bocado" que le causó la vista de su amado (238). Deyermond, en su citado artículo de 1978, advierte en este sintagma una evocación de la manera de efectuar la cópula las serpientes, pues es en tal segunda entrevista cuando Melibea siente que su corazón es devorado por éstas, como ya ha sido indicado arriba. Por lo que añade:

Paréceme que veo mi *coraçón* entre tus manos *hecho pedaços*, el qual, si tú quisiesses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu *lengua*, no de otra manera que quando vio en sueños aquel grande Alexandre, rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable raíz con que sanó a su criado Tolomeo del *bocado de la bívora*. (240; énfasis mío)

Melibea describe su mal de amores: "*Mi mal es de corazón, la ysquierda teta es su aposentamiento...; túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún género de risa querría ver*" (241). Celestina se burla socarronamente de la joven: "*¿Cómo, señora, tan mal hombre es aquél, tan mal nombre es el suyo que en sólo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido? No creas que sea éssa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto*" (241). La joven le implora ayuda y Celestina, recreando la metáfora del hilado así como la del médico cirujano que debe sanar al enfermo, señala:

Pues si tú quieres ser sana y que te descubra la punta de mi sutil *aguja* sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura de sosiego, para tus ojos una cobertura de piedad, para tu lengua un freno de silencio, para tus oídos unos algodones de sofrimiento y paciencia, y verás obrar a la antigua maestra destas llagas. (242; énfasis mío)

La muchacha, absolutamente rendida, solicita de Celestina un remedio para su mal, aunque sea a costa de sacrificar su honra, su fama y hasta su integridad física, evocando de nuevo el funesto destino de la serpiente hembra: "*¡O cómo me muero con tu dilatar! (...) Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón*" (242; énfasis mío).

Pese al daño que representa para la joven, Celestina insistentemente menciona el nombre de Calisto. Melibea le pregunta cuál es el mal que la aqueja y Celestina responde que se trata de "*amor dulce*" (como "*dulzor*" proporcionaba también el apareamiento de las víboras), definiéndolo del siguiente modo: "*Es un huego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte*" (244). Tal retahíla de opósitos concuerda a las claras con el título de la ficción sentimental estudiada. Así pues, en el transcurso de su conversación Celestina va doblegando progresivamente la voluntad de Melibea, quebrando su honestidad y perforando con las puntadas de su lengua el frágil corazón de la joven, quien señala:

Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho, afloxó mi mucha vergüenza (...) Muchos y muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue entonces su habla enojosa quanto después que tú me lo tornaste a nombrar, alegre. Cerrado han tus puntos mi llaga, venida soy en tu querer. En mi *cordón* le

llevaste embuelta la possession de mi libertad... . (245-246; énfasis mío)

Llegada a casa la madre de Melibea, en vano pide a su hija que se guarde de la anciana.

En el Acto XI, Celestina reconoce descaradamente ante Calisto que la salvación de ésta está en la lengua de aquélla (249). Es entonces cuando Calisto le regala la cadena de oro (250), otra de las metáforas subordinadas a la del hilado, y cuya disputa será el pretexto que desencadene la muerte de la alcahueta (Acto XII) y de los criados (Acto XIII), así como — por venganza — la de Calisto (Acto XIX) y la de Melibea (Acto XX). En principio, los criados, como las crías de la víbora, ocasionan la muerte de la Madre Celestina, la cual es causa a su vez de su posterior linchamiento. Asimismo, la cópula de la pareja, como la de las víboras, ocasiona primero la muerte del macho y, luego, la de la hembra, como bien ha advertido Deyermond [1978]. Elicia, ansiosa de vengar la muerte de su amante Sempronio en la pareja protagonista exclama en el Acto XV: "O Calisto y Melibea, causadores de tantas muertes, mal fin ayan vuestros amores, en *mal sabor* se conviertan vuestros *dulces* placeres...; las *yervas deleytosas* donde tomáys los hurtados solazes se conviertan en *culebras*" (298; énfasis mío). Muerta Celestina, su ponzoñoso oficio tiene buena sucesora en Areúsa. Tristán, en el Acto XIX, tratara de prevenir al engañado Sosia acerca de las malas artes de su seductora: "con su *viçio ponçoñoso*, quería condennar el ánima por complir su apetito...O arrufianada mujer, y con qué blanco pan te dava çaraças" (319-320; énfasis mío).

Antes de suicidarse, Melibea declara su mal a su desconcertado padre: "una *mortal llaga* en medio del *coraçón*" (330), y le pone al corriente de cuanto ha acontecido entre ella y Calisto. Por fin, Pleberio cierra la obra (Acto XXI) con su conocido lamento, en el que la imagen de la serpiente vuelve a recrearse cerrando circularmente la obra. Inculpando a la fortuna y al mundo de todos sus males, exclama:

Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden. Agora, visto el pro y la contra de tus bienandanças, me pareçes un laberinto de errores, un desierto spantable, una morada de fieras, un juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de spinas, monte alto, campo pedregoso, *prado lleno de serpientes*, huerto florido y sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, *dulce ponçoña*, vana

esperança, falsa alegría, verdadero dolor. (338; énfasis mío)

Y, al final, reconoce que el origen de la tragedia no es otro que el "servicio empozoñado" al amor (p. 341), del que nadie ha logrado escapar.

Permítaseme, a este tenor, un breve excursus surgido de la creencia en una estrecha relación genérica, a finales del siglo XV, entre *Celestina*, la ficción sentimental, la poesía de cancionero y el romancero.

En 1978, Deyermond señalaba una curiosa analogía entre el recurso a la serpiente en *Celestina* y la alusión al "gusano" y al "cañer" en un conocido poema de Florencia Pinar, aquél que comienza 'El amor ha tales mañas.'²⁹ Por mi parte, aceptando también los postulados de T. L. Kassier acerca de la dramatización de metáforas cancioneriles en *Celestina*,³⁰ me detendré, en concreto, en el *Sueño* y en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana — composiciones ambas de indudables nexos con nuestra anónima pieza.³¹

En el *Sueño*, el poeta fortuitamente enamorado asiste en su trance onírico a una súbita transformación del *locus amoenus* en un diabólico paisaje de horror, en el que — entre otras cosas— "las aves se tornaron/ en áspides poçoñosos" (copla 12), hasta que finalmente su arpa "en sepes se convertía/ de la grand sirte arenosa,/ e con ravia viperosa/ mordió mi siniestro lado" (copla 13).³² Tras un debate alegórico entre el Seso y el Corazón acerca del valor agorero de los sueños, el poeta prosigue su

²⁹ Ahora editado por Miguel A. Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Biblioteca de Escritoras, 13 (Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer, 1989), pp. 83-87.

³⁰ Theodore L. Kassier, "Cancionero Poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality," *Hispanófila* 56 (1976): 1-28.

³¹ Véase mi trabajo "El sentido de la alegoría en *Triste delectación*," comunicación presentada en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Birmingham, del 21 al 26 de agosto de 1995. *Actas* en prensa.

³² Cito por la edición de Miguel Angel Pérez Priego, Marqués de Santillana, *Poesías completas I*, Clásicos Alhambra, 25 (Madrid: Alhambra, 1983), pp. 200-201. En n105 el editor pone en relación este adynaton con la *Fiammetta* de Boccaccio, "aunque aquí se trata de una serpiente que estaba oculta en la hierba y no de una fantástica transformación como en Santillana."

viaje hasta que se encuentra con Tiresias. El viejo adivino tebano le explica el verdadero significado del sueño: se verá combatido por Amor, y le aconseja que busque la ayuda de Diana, diosa de la Castidad, cuyo aspecto es comparado al "*animal basileo*," esto es, al basilisco (copla 45).

Por fin, tras el cruento combate entre las tropas de ésta y las de Venus y Cupido, que culmina con el vencimiento de éstas, el poeta, conforme al sueño-presagio, queda "[d]e mortal golpe *llagado/ en el pecho e mal ferido*" por las huestes Amor (copla 67), siendo fatalmente apresado "en gravísimas cadenas" (Finida). Como se puede apreciar, en el poema de Santillana la mordedura de la serpiente prefigura la herida y prisión del poeta por causa del amor, simbolizándose así la *aegritudo amoris* y el fenómeno del enamoramiento, a consecuencia del cual el individuo queda privado del libre albedrío y de la placidez en la que vivía en un momento anterior. Lo mismo le había ocurrido a Fiammetta, como le sucedería, salvando las diferencias, a Calisto y a Melibea en la obra de Fernando de Rojas.

Si aceptamos la secuencia Sueño-Infierno, tal y como la propone Deyermond en un sugerente artículo,³³ veremos también que en este último poema la lujuria se encarna en diversos seres infernales. En principio, en un animal salvaje, un puerco monstruoso de mirada tan turbadora como la del citado "*animal basileo*" del *Sueño* o la del basilisco que Rojas, como veremos, menciona también en el Prólogo de su *Tragicomedia* — imagen que, de alguna manera, evoca asimismo la mirada letal de la protagonista femenina de otra conocida ficción sentimental, *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores.³⁴ Más tarde, tras penetrar en el castillo espantoso donde se hallaba "la desconsolada gente, / que su desseo ferviente (i.e. el amor) / los puso en tales extremos," el poeta es testigo del insufrible castigo que varios enamorados padecen y que rememora las llagas del corazón. Así en la estrofa 57 (énfasis mío):

E por el *siniestro lado*
cada cual era *ferido*
en el pecho e foradado

³³ Alan D. Deyermond, "Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation, and Message," en *Studies in Honor Bruce W. Wardropper*, eds. D. Fox, H. Sieber y R. ter Horst (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989), pp. 75-90.

³⁴ Quedan por dilucidar las posibles conexiones entre la obra del salmantino Juan de Flores y Fernando de Rojas, quien, al parecer, años más tarde fue estudiante en dicha Universidad.

de grand golpe dolorido,
 por el qual *fuego* ençendido
 sàlia que los quemava:
 presumid quien tal pasava
 si deviera ser nascido.

Preguntados dos de ellos "que nuestra lengua fablavan," el alma de uno de los atormentados, que resulta ser Macías — recuérdese la leyenda que lo encumbró como mártir de amor —, responde con una "cantilena" comparable a la de la "serena quando plañe a la marina" (est. 61):

La mayor cuita que haver
 puede ningún amador
 es membrarse del plazer
 en el tiempo del dolor (est. 63)

Por lo que, a continuación, explica la causa de su tormento: "por seguir d'Amor sus vías" (est. 64).

Al comienzo del viaje al Otro Mundo al que asiste el protagonista de *Triste deleytación*, y en concreto, en su encuentro con la dama Isabel y sus acompañantes — en un episodio que recrea el motivo de la "caza infernal" —, el narrador nos cuenta que un "espíritu inmundo" profirió al lascivo caballero causante de la desgracia un castigo consistente en desgarrarle las carnes para extraerle el corazón y quemarlo luego (copla 12):

Y depués con [sanya] luego
 el corazón le saquó
 con *spantables de fuego*
 tenazas, que sin sosiego
 quemándolo consumió.³⁵

La fuente boccacciana de este pasaje (*Decamerón* V, 8) y las analogías de semejante tortura con la que recibe Torrellas en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores ya han sido advertidas en varias ocasiones, así como su coincidencia con el sueño que refiere Martínez de Toledo en la "Demanda" final del *Arcipreste de Talavera*. Pero aquí me interesa

³⁵ Compárese con la tortura que recibe en el Infierno erótico de *Triste deleytación* el cruel marido-padre de las damas (coplas 100-101): "Vy lugo que le rasgavan/ con ganchos grandes de fuego/ sus carnes"

remarcar su conexión con el pasaje de *Celestina* (Acto X), anteriormente citado, en el que Melibea se manifiesta dispuesta a ver desgarradas sus carnes y extraído su corazón, depositario de su furioso amor.

Añadiremos que, también en el *Romancero*, la serpiente es la encargada de castigar la desmedida concupiscencia de algunos pecadores, como en el caso del rey Rodrigo, quien enterrado vivo con una culebra, a punto de morir reconoce:

cómeme ya por la parte que todo lo merecía,
por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha.³⁶

Volviendo a *Triste deleytación*, la imagen de las serpientes aparece asimismo recreada en varias otras de sus versiones, y no sólo en el sentido metafórico sino también en el literal. Por ejemplo, también en el mencionado poema alegórico con el que concluye la obra bajo la rúbrica "La ventura que alló el Enamorado [yendo] a ver a su Señora," el protagonista en su peregrinaje habrá de enfrentarse a la visión de semejantes criaturas como parte de la terrible prueba o ascesis que abrá de sobrepasar antes de tener acceso a los recintos sagrados del Más Allá (copla 5).³⁷ Se recogen aquí las modalidades: áspid, víbora y serpiente caltriz o calcatriz, todas ellas incluidas, por ejemplo, en el *Bestiario toscano* y en sus descendientes catalanes.³⁸

De fayçiones muy diversas
avía silbestras fieras,

³⁶ Cito por la edición de Giuseppe Di Stefano, *Romancero* (Madrid: Taurus, 1993), p. 322.

³⁷ A la interpretación de este poema he dedicado mi citado ensayo, "El sentido de la alegoría en *Triste deleytación*."

³⁸ Véase la ed. de Santiago Sebastián (citado en n3), capítulo XI: "De la víbora" (17-18) y capítulo XXVIII: "De la víbora" (36-37); capítulo XVIII: "El áspid" (24-25); capítulo XXVII: "De la serpiente caltriz (o calcatriz)", ésta de color rojo y caracterizada por el hecho de que, si ve a alguien, se lo come, y en cuanto que se lo ha comido, lo llora durante toda su vida (34-35). Véase asimismo, ed. cit. S. Pañunzio, *Bestiaris*, vol. I, texto A: "XVI. De la natura de la çerena e de la sua significació" (79-80); "XVII. De la natura de l'apris e de la sua significació" (81-83); "XXVI. De la natura del calcatrix e de la sua significació" (101-104); "XXVII. De la natura de les vibres e de lur significació" (104-106); vol. II, texto B: "XI. De la briva" (35-36); "XVII. De la serena" (47-49); "XVIII. De ll'horpi" (49-51); "XXVII. De la serp caltri" (71-74); "XXVIII. De la vibra" (74-76); texto C: "Basilisc" (118).

áspides, biboras adversas,
calquatriçes muy perversas,
 otras d'estranyas maneras:
 con bocas, ojos nozientes,
 manos crudas, [repunantes];
 Verbino, Jasón presentes
 fueron, y Sansón, temientes,
 Ércules con mil gigantes. (Énfasis mío)

Asimismo, las serpientes, en la obra de Rojas, se hallan igualmente presentes en más de una ocasión. También, en el mencionado Prólogo, Rojas alude al 'vajarisco,' el basilisco, animal fantástico de ojos igualmente 'nozientes,' cuya mirada mataba al adversario.³⁹

Entre las serpientes el *vajarisco* crió la natura tan *ponçoñoso* y conquistador de todas las otras, que con su silvo las asombra y con su venida las ahuyenta y disparze, con su vista las mata. (78; énfasis mío)

Como se ha señalado, la mirada del basilisco recuerda a la del "animal basileo" del *Sueño* o al "vestiglo" o a la "serena" del *Infierno* de Santillana. Curiosamente en el *bestiari* catalán (texto B), las sirenas son comparadas con las malas mujeres de vil condición, las cuales con sus palabras engañan a los hombres y los enamoran.⁴⁰

³⁹ Sobre el basilisco, declara Claudio Eliano, p. 76: "Se han dado casos...de que alguien ha sanado de la mordedura de un áspid, tras un largo proceso, bien experimentando la amputación del miembro afectado, bien soportando con gran capacidad de aguante el cautiverio, o bien, el pobre, deteniendo con las necesarias medicinas el mal, para que no se propague más. La longitud de un basilisco es de un palmo, pero, aun así, la serpiente por grande que sea, con sólo verlo, queda seca, sin que pase un momento, sino al instante, por el simple impacto en la serpiente del aliento del basilisco. Y si una persona sostiene un palo y luego lo muerde el basilisco, muere el dueño de la vara (también en Plinio, *Historia Natural*, VIII, 78)." Insiste en ello, en el apartado 7: "El basilisco y las serpientes" (78). Asimismo en el *Bestiari G* se señala: "Lo besalis és pochà bèstia, e tant de verí, que solament ab la vista aucien les hòmens. E aquests són reys de les serps; e no és bèstia al món qui's vulla combatre ab ells. E per tot là hon passen, per lo gran verí que han, sequen los arbres e erbas. E aquests muden tots anys la pell, axí con fa la serp, e puys renovella."

⁴⁰ Véase *Bestiari*, ed. cit. Panunzio, II: 48-49: "Aquestes serenes podem nós acomparar a les àvols fembres, vills e de vil conditió, que enganyen als hòmens los quals se anamoren d'elles, y és per belea de cos, [o per belles paraules que

Señalemos, por fin, que entre las admoniciones del Amigo al Enamorado de *Triste deleytación*, casi al comienzo de la obra, éste advierte — en conformidad con la tradición misógina y con los conocidos tópicos de los *remedia amoris* (copla 21):

[42r] Como por ficta mestura,
con artificio vano,
en el su jesto humano
causava nueba figura:
con aguas, yerbas, raýzes,
y metales,
con tútanos d'animales,
y azeyte de lonbrizes. (énfasis mío)

Las analogías entre el "azeyte de lonbrizes" de *Triste deleytación* y el "serpentino azeyte" de *Celestina* campan por sus fueros, aunque en el último caso más que un uso cosmético o medicinal (como parece inducirse de la anterior cita) se refiera a un uso mágico o diabólico de tal pócima.

A mi juicio, no sería excesivamente aventurado sospechar que la simbólica asociación entre la serpiente y la alcahueta en *Celestina* reproduce, de alguna manera, pareja analogía por relación a la vieja delatora de *Triste deleytación* (independientemente que pueda o no ser identificada, como se ha propuesto, con la figura de la madrina o comadre). Paralelamente, la compleja metáfora del cordón-*cupiditas* cuya funcionalidad en la obra de Rojas resulta insoslayable, parece ya atisbarse en varias de sus posibilidades en nuestra menos conocida obra de ficción, por bien que pueda argumentarse que se trate de un uso inconsciente, asistemático y, en todo caso, balbuciente.

Antes de concluir el presente estudio, vale la pena detenerse en algunas otras coincidencias temáticas entre *Celestina* y *Triste deleytación*. En concreto, en la "querelle des femmes" que articula el doctrinal de la madrina a la doncella, hallamos una referencia explícita al fenómeno de la tercería (fol. 72 r):⁴¹

elles los diuen,] o per paraules ingenioses que ls diguen, ho en altra manera que elles puguen enganyar a l'home; leshores l'ome se pot tenir per mort"

⁴¹ Véase Olga T. Impey, "Un doctrinal para las doncellas enamoradas en la *Triste deleytación*," *Boletín de la Real Academia Española* 66 (1986): 191-234.

"Pues aún quiero dezir", dixo la madrina, "los grandes innconvenientes que las tales por sus malos autos cadaldía atienden: sto por grandes sospechas, fablas, mentiras, reportes, robos, stuçias, y por infinitas burlas que azen a muchos, glorificándose d'el[l]o a otras tales como ellas; y aun por ser *terçeras* d'algunos amigos de sus enamorados por conplir sus fantasías... ." (énfasis mío)

La docta instructora previene a la joven doncella acerca de la deleznable actividad de ciertas mujeres licenciosas cuyo retrato evoca si quizás no tanto la figura de una prostituta alcahueta, sí al menos la de una "vellaqua viçiosa" al estilo de las pupilas de Celestina, que disfrutan con el comercio sexual y no muestran empacho alguno en recurrir, si hace al caso, a las "artes" de las brujas o hechiceras. Incluso son capaces de aprenderlas y aun practicarlas con tal de conseguir sus propósitos. Mas sin saberlo van fraguando su desgracia, pues, como afirma Ovidio, "[p]ara conservar un amor de nada servirán las hierbas de Medea."⁴² Así se afirma en fol. 72v: "Y ella, viéndose desdenyada y fuera de toda hútil compañía, como desesperada se bestirá y pintará, y dará de sus bienes por ser festeada, con otras infinitas errores que cometrá (...) Y quando verá que tal camino no le satisfaze, verná a querer saber las *propiadades de las piedras, yerbas, salmos, palabras, conjuros, [caractos], fechizos, y otras diez mil astuçias, maliçias e artes*, por atraer aquél o otros onbres a la voluntat suya" (énfasis mío).

En otro pasaje, la docta madrina hace referencia soterradamente al fenómeno de la prostitución en tanto que alternativa laboral para la mujer que pretende valerse por sus propios medios en la sociedad:

- "¡E cuánto que dezís verdat!," dixo la madrina, "qu'el hombre en qualquiere edat y tiempo tiene infinitos /87 r/ spedientes, e la mujer sino uno, y aquél muy vellaquo, vergonçoso, desonesto, y a la postre ninguno, porque todo le falleçe."

- "No paséys más adelante, senyora," dixo la donzella, "que vos soys entendida".

El papel de la tercera (o del tercero) ya es recomendado por Ovidio y recreado en la famosa comedia humanística *Pamphilus de amore*,

⁴² Ovidio, *Ars amatoria*, ed. cit., vv. 101-102, p. 119. Asimismo en *De remedia amoris*, vv. 249-255, pp. 228-231.

de donde es tomada al parecer por Juan Ruiz para el diseño de su Trotaconventos en el *Libro de Buen Amor*. Con todo, y por lo que respecta a las ficciones sentimentales debemos tener presente la necesidad de distinguir entre el simple mensajero (sea hombre o mujer) y el tercero activo. Y entre ambos y las figuras de las alcahuetas — por lo general, ancianas jubiladas de la prostitución. Una medianera precelestinesca se halla en la *Repetición de amores* de Lucena, una obra marginalmente vinculada a nuestro género.⁴³ Curiosamente, lejos de encontrar intermediarios de esta ralea, abundan en nuestras piezas los casos en los que la figura del tercero (o de la tercera) es encarnada por personas de indudable respetabilidad, como ocurre en *Cárcel de amor*, donde es el propio autor quien ejerce de medianero. En *Triste deleytación* — aparte de los respectivos mensajeros que cubren la distancia física entre las parejas, y del mundo de sirvientes y criadas que con celo o con recelo pululan a su alrededor—, el autor burlescamente encarga tal misión, en punto a la resolución de la historia, a los propios destinatarios de la obra, en una recurrencia al entrecruzamiento de los planos de la ficción y de la realidad inusitada (por su idiosincrasia) dentro del género.⁴⁴

por que los leydores, de mi dolor y tristura costrenidos,
por innumerables suplicaciones [inclinen] ad aquél que
sobre los enamorados tiene infinida fuerça [[que]] buelva
la S^a donzella y E^o en aquel stado y ser de bien querer

⁴³ Véanse, entre otros, Barbara Matulka, "An Anti-Feminist Treatise of Fifteenth Century Spain: Lucena's *Repetición de Amores*," *Romanic Review* 22 (1931): 99-116; B. Bussell Thompson, "Another Source for Lucena's *Repetición de amores*," *Hispanic Review* 45 (1977): 337-45. Contamos más recientemente con los trabajos de Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212 (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1989), pp. 126-141, y Jesús Gómez, "Literatura paraescolar y difusión del humanismo en el siglo XV: la *Repetición de amores* de Lucena," en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. M. I. Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Deptº de Lit. Española e Hispanoamericana, 1994), I: 399-405. Este mismo investigador tiene preparada una edición de esta obra para la Biblioteca Española del Siglo XV que publica la Univ. de Salamanca.

⁴⁴ Para la figura del 'tercero' resultan insoslayables los estudios de María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 2ª edic. 1970) y M. J. Ruggiero, *The Evolution of the Go-between in Spanish Literature through the Sixteenth Century* (Berkeley y Los Angeles: U California P, 1966).

que en la mala aventurada despedida los avía dexado.
(fol. 2v)

Sin embargo, y por lo que aquí nos interesa la tercería en *Triste deleytación* no sobrepasa las lindes del discurso teórico que profiere la madrina. En ningún momento se permite el autor la posibilidad de ejemplificar o amplificar este motivo, aunque se delate a sí mismo sabedor de su existencia. Habremos de aguardar a Fernando de Rojas para ver a una sociedad desclasada ascender a una dignidad literaria que antes le había sido proscrita. Sólo entonces, por primera vez en las letras castellanas, será una curiosa representante de semejante ralea (y que además es mujer), una alcahueta, quien habrá de zurzir los hilos de toda una intriga dialógico-narrativa, proyectando su influencia tanto hacia el mundo inferior de rufianes y prostitutas que ella gobierna, como hacia el ámbito más sublime pero ya transfigurado de una élite cortesana degradada. Por ahora, pese a los leves atisbos de un mundo plebeyo que asoma tímidamente en sus páginas por entre las fisuras de un decorado galante, el protagonismo literario seguirá siendo privilegio de una élite: los cortesanos.

El motivo celestinesco de la tercería — y con él el mundo hampesco de rufianes, prostitutas y alcahuetas — se repliega sobre sí mismo en *Triste deleytación* cerrándose en el mero plano de la argumentación, impedido de proyectar sus múltiples posibilidades en el terreno de la acción dramática; se lo contempla, pero sin que por ello afecte en modo alguno la trama argumental del relato. Con todo, su sola inclusión permite postular un reconocimiento literario de esa otra realidad que luego encumbrará Rojas, aunque por el momento sólo se la reconozca de soslayo.

Se ha reconocido la deuda de Fernando de Rojas con respecto a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, especialmente por la vía de la parodia;⁴⁵ también la influencia de *Celestina* en la evolución diacrónica del género de la ficción sentimental, inaugurando la que se ha venido aceptando — con *Regula Rohland* de Langbehn — como tercera

⁴⁵ Véanse, entre otros, Daniel E. Gulstad, "Melibea's Demise: The Death of Courtly Love," *La Corónica* 7.2 (1979): 71-80; Dorothy Sherman Severin, "La parodia del amor cortés en *La Celestina*," *Edad de Oro* 3 (1984) 275-279; M^a Eugenia Lacarra, "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*," *Celestinesca* 13.1 (mayo 1989): 11-29.

generación.⁴⁶ Sin embargo, un largo trecho se descubre entre la visión cortesana del amor que nos ofrece la obra sampedrino y los nuevos usos amatorios de que da cuenta Rojas en su genial creación. Pocos años antes de la célebre *Carcel sampedrino*, y más cercana a la visión de mundo que el propio Diego de San Pedro habría propuesto en *Arnalte y Lucenda* (así como Juan de Flores en sus famosas ficciones contemporáneas), ya es factible advertir en *Triste deleytación* una obra que, en muchos sentidos, ensaya algunos de los logros consagrados por Fernando de Rojas en su *Celestina*.

En páginas anteriores, he intentado analizar la metáfora de la serpiente-cupíditas en *Celestina*, haciéndola dialogar al mismo tiempo con otros géneros contemporáneos. En concreto, he hecho hincapié en el uso análogo de semejante motivo (y sus implicaciones) por parte de Fernando de Rojas y del autor de *Triste deleytación*. A dicha coincidencia de tipo argumental, cabría sumar otras de distinta laya, como son: la parodia del amor cortés, por lo que se refiere al plano del contenido, y el recurso a la mezcla de discurso trágico (estilo elevado) y de comedia (estilo ínfimo), desde el punto de vista formal o estructural (amén de las cualidades dramáticas patentes en ambas ficciones). Sólo tras un análisis detenido de los motivos conceptuales o de los aspectos formales y estructurales que emparentan ambas obras, resulta lícito encarnar en el autor de *Triste deleytación* a un "modesto precursor" de Fernando de Rojas. En consecuencia, por cuanto ya he expuesto en otra ocasión y por cuanto he señalado en este trabajo, no me parece exagerado afirmar que la relación entre *Triste deleytación* y *Celestina* — intuitiva, aunque no bien comprendida, por Fernando Lázaro Carreter — resulta más estrecha de lo que se ha venido reconociendo hasta la fecha.



⁴⁶ Regula Rohland de Langbehn, "Desarrollo de los géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI," *Filología* 21 (1986): 57-76. Cf. Alan Deyermond, "Estudio preliminar" en Carmen Parrilla, ed. Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor. Con la Continuación de Nicolás Núñez*, Biblioteca Clásica, 17 (Barcelona: Crítica, 1995).