

Sobre las zorras Celestina y Lozana: el simbolismo animal en la configuración del personaje de la puta alcahueta¹

Irene López-Rodríguez
Universidad de Ottawa

RESUMEN

La influencia indiscutible de *La Celestina* en *La Lozana andaluza* no se limita a su estructura, contenido y función (Botta 2002; Checa 2005; Imperiale 1991; Márquez Villanueva 2006), sino que abarca también el simbolismo animal empleado en la configuración del personaje de la puta alcahueta (Shipley 2020; López-Rodríguez 2018; Miaja de la Peña 2017; Snow 2021). Celestina y Lozana son melosas y laboriosas como las abejas, putas y maternales como las gallinas, locuaces y libres como las aves, tentadoras y pecaminosas cuales sierpes, libidinosas y obstinadas como las asnas e incluso mansas e indefensas como las ovejas. En efecto, existe una suerte de bestiario en la creación de las figuras de las proxenetas, cuyo físico y personalidad, vivienda, oficios, creencias y función social están marcados con rasgos animales. Aparte de recalcar el mundo instintivo animal del sexo con el que se ganan la vida estas dos ramera, la iconografía bestial sirve para esbozar la naturaleza polifacética de Celestina y Lozana. A fin de cuentas, su supervivencia, cual animal, depende de su adaptación al medio, porque, en palabras del personaje de Francisco Delicado, «¿Qué me tengo que mantener [...] como camaleón?» (179)..

PALABRAS CLAVE: Celestina, Lozana, simbolismo animal, sexo, supervivencia.

ABSTRACT

The undeniable influence of *La Celestina* on *La Lozana andaluza* is not limited to its structure, content, and function (Botta 2002; Checa 2005; Imperiale 1991; Márquez Villanueva 2006), but it also encompasses the animal symbolism used in the construction of the character of the old bawd (Shipley 2020; López-Rodríguez 2018; Miaja de la Peña 2017; Snow 2021). Celestina and Lozana are sweet and hard-working as bees, promiscuous and motherly as hens, loquacious and free as birds, temptress and sinful as serpents, libidinous and obstinate as donkeys and even docile and helpless as sheep. There is, indeed, a sort of bestiary in the forging of the literary figure of the prostitutes, whose physique and personality, home, jobs, beliefs, and social function are marked with animal traits. In

1.– Este trabajo está dedicado a mi hija, Helena. «Thanks for being in my life».

addition to highlighting the instinctual animal world of sex with which the two prostitutes make a living, the iconography of the bestial serves to sketch the multifaceted nature of Celestina and Lozana. After all, their survival, like an animal, depends on their adaptation to society, because, in the words of the character of Francisco Delicado, «¿Qué me tengo que mantener [...] como camaleón?» (179).

KEY WORDS: Celestina, Lozana, simbolismo animal, sexo, supervivencia



La influencia de *La Celestina* en *La Lozana andaluza* es harto conocida.² Los textos de Fernando de Rojas y Francisco Delicado guardan numerosas semejanzas, a saber, el tema de la prostitución, el marco urbano donde se desarrolla la acción, la crítica mordaz a la sociedad de la época, el marcado carácter oral del escrito, el elemento mágico y religioso, así como la configuración del personaje central de la puta alcahueta. Efectivamente, la joven prostituta Lozana es heredera de la vieja Celestina, de quien se declara émula y rival. Compitiendo con su antecesora desde el mismo título de la obra, donde Delicado asevera que el retrato de su ramera «contiene munchas más cosas que *La Celestina*», la protagonista del presbítero cordobés sigue la senda trazada por la comadre de Rojas.³ De hecho, la misma Lozana posee un ejemplar de la *Tragicomedia*, cuya lectura encomienda a uno de sus clientes.⁴ Además, como Celestina, la cordobesa tiene una reputación sinigual, excelentes habilidades sociales y múltiples oficios con los que se gana la vida.⁵ También el vello facial,

2.– Existen numerosos estudios centrados en los puntos de convergencia entre *La Celestina* y *La Lozana*. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Patricia Botta, Manuel da Costa Fontes, Jérôme François, Jacques Joset, Javier Gómez-Moreno y Nicasio Salvador Miguel, *inter alia*, recogidos en la bibliografía de este trabajo.

3.– Se cita por la edición de Jacques Joset y Folke Gernert (1997) en el caso de *La Lozana* y de Dorothy Severin (1990) para *La Celestina*.

4.– «*Lozana*: Mi señor [...] quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas mucho. / *Silvano*: ¿Tiénela Vuestra Merced en casa? / *Lozana*: Señor, velda aquí, mas no me la leen a mi modo, como haréis vos» (236).

5.– Al igual que en Celestina, cuya fama sin parangón se refleja hasta en las piedras («no hay instrumento que no forme en el aire su nombre, que, si una piedra tropieza con otra, enseguida se escucha: ¡Putá vieja!» [19]), uno de los viandantes que se topa con Lozana comenta sobre su notoriedad evocando a la vieja de Rojas: «Diré yo como de la otra: que las piedras la conocién» (119). Si Celestina tiene seis oficios como enumera Pármeno («Tiene la vieja seis oficios: costurera, perfumera, maestra de hacer afeites y recomponer virgos, alcahueta y un poquito de hechicera» [54]), Lozana tiene conocimientos de cosmética («tenían por oficio ha-

indicativo de la naturaleza lujuriosa de Celestina, reaparece en la caracterización de Lozana, quien se convertirá en una mujer barbuda; llegando a adoptar el seudónimo de Vellida, es decir, peluda o velluda, una vez finalizada su estancia en Roma.⁶ A estos paralelismos hay que añadir un amplio repertorio de imágenes animales que ayudan a moldear las creaciones literarias de Rojas y Delicado. Ciertamente, los rasgos físicos y psíquicos de Celestina y Lozana, sus idiolectos, viviendas y trabajos están preñados de una rica fauna (simbólica) que ayuda a perfilar la naturaleza polifacética de ambas medianeras.

A pesar de que la crítica ha analizado el mundo animal en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, no existen, en nuestro conocimiento, estudios centrados en un cotejo de imágenes animales usadas en la configuración de sus personajes principales.⁷ No obstante, son muchas las metáforas zoomorfas compartidas en las descripciones de estas rameras. Tanto Celestina como Lozana aparecen bajo la forma de abejas, sierpes, aves o animales de carga, entre otras especies. Este artículo, por tanto, pretende ser una aportación a los trabajos que indagan en el influjo de *La Celestina* en *La Lozana andaluza* realizando un análisis comparativo de la iconografía faunística empleada en la construcción de las putas de Rojas y Delicado.⁸

Los animales poseen una fuerte carga erótica en el imaginario medieval y renacentista (Canet 2018; Clark y McMunn 1989; López-Ro-

zer solimán y blanduras y afeytes y çerillas, y quitar cejas y afeitar novias, y hazer mudas de açúcar candí y agua de açofeyfas, y *qualque buelta*, apretaduras» [94-95]), medicina («Sé quitar ahítos, sé para lombrizes, sé encantar la terçiana, sé rremedio para la quartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bovos y no bovos, sé hazer que no duelan los rriñones y sanar las rrenes, y sé medicar la natura de la mugen y la del ombre» [306]) y magia («Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar quando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo» [306]).

6.– Sempronio describe a Celestina como barbuda: «¡Qué spacio lleva la barbuda; menos sosiego tragan sus pies a la venida! A dineros pagados, braços quebrados. ¡Ce, señora Celestina, poco as agujijado!» (142) y Sagüeso le recuerda a Lozana que ya le apunta el vello facial en plena adolescencia: «Agora está vuestra merced en la adolescencia, que es cuando apuntan las barvas, que en vuestra puericia otrie gozó de vos, y agora vos de nos» (352).

7.– Hay numerosos trabajos que analizan la zoología en ambas obras. Para *La Celestina*, véase, por ejemplo, «Animales en *Celestina*» (Snow 2021), «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista» (Santayana 2011), «Bestiary imagery in *La Celestina*» (Shipley 2022), «Otros bueyes que cazan perdices» (Nicasio 1993), «El secreto oficio de la abeja. A Sociopolitical Metaphor in *La Celestina*» (Guardiola 2006), «*Ars memorativa*, abejas y miel en *La Celestina*» (Vázquez 2018), «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*» (Blay 1996), «Birds of a feather: Predator and Prey in *Celestina*» (Vivanco 2002); mientras que para *La Lozana*, «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado» (Piquero 2015) y «El instinto animal: zoomorfismo en el *Retrato de la Lozana andaluza*» (López-Rodríguez 2018).

8.– En este trabajo, se entiende por «símbolos» todas aquellas figuras literales y metafóricas que designan y evocan sentidos diferentes y/o complementarios al significado real o material de una palabra. El análisis del simbolismo animal en los retratos de Celestina y Lozana, por tanto, implica el estudio de todas las imágenes zoomórficas que describen y rodean a estos personajes.

dríguez 2009). A diferencia del ser humano, cuya capacidad racional le permite controlar sus instintos primarios, las bestias se guían por sus bajas pasiones, entre las que destaca el sexo. De hecho, las metáforas zoomórficas aplicadas a las personas tienden a señalar la falta de control sexual (Lakoff y Johnson 1980). El uso figurado de «fiera», «bestia», «zorra», «perra» o «lagarta», por ejemplo, refiere a una mujer libidinosa e incluso a una prostituta (*D.R.A.E.*). En este sentido, la caracterización zoomórfica de Celestina y Lozana parece estar en consonancia con el mundo instintivo del sexo con el que se ganan la vida estas meretrices.

Asimismo, la imaginaria animal entronca con la cosmovisión que el hombre medieval y renacentista tenía acerca de la organización del universo en torno a la llamada «Gran Cadena del Ser» (Lovejoy 1974: 89-94). Existía la creencia generalizada de que el cosmos estaba organizado jerárquicamente en una suerte de cadena vertical diseñada por la Providencia en la que cada ser ocupa su lugar dependiendo de sus atributos y comportamiento. Cuanto más perfecto es el ser, más alta será su posición en la jerarquía. Así, en la base de esta cadena se halla la materia física natural como los cuatro elementos, definidos por sus propiedades funcionales y estructurales. En el eslabón superior aparecen los animales, que se caracterizan por su comportamiento instintivo. A estos les siguen los seres humanos, que, aunque comparten cualidades de la naturaleza de las bestias, se diferencian de estas por su intelecto y capacidad de raciocinio. Finalmente, se hallan las criaturas celestiales como los ángeles y en la cúspide el ser perfecto, o sea, Dios. A su vez, dentro de cada nivel existían subniveles. Por ejemplo, en el mundo animal, el león está por encima de la liebre, a su vez situada por encima del gusano. El escalafón humano reflejaba el modelo de sociedad estamental con el monarca a la cabeza, seguido de la nobleza, el clero, la milicia y el campesinado. Según este pensamiento, el orden y la armonía estarían garantizados siempre y cuando cada elemento ocupara su lugar, puesto que una mínima alteración resultaría en el caos social. Como se desprende de las obras de Rojas y Delicado, la animalización de sus meretrices principales, así como de todos los personajes de su entorno, pone de manifiesto la degradación moral de la sociedad en la que habitan (López-Rodríguez 2018: 383). El simbolismo animal que impregna ambas obras, por tanto, podría encerrar esta finalidad crítica.⁹

A esto hay que añadir el uso didáctico y mnemónico que los animales tenían durante la Edad Media y el Renacimiento (Rowland 1989). Cierta-

9.— Numerosos estudios han señalado cómo este esquema conceptual de La Gran Cadena del Ser vertebra la tragicomedia (Shiple 2020; Green 1969; Palafox 1999; Galván 2004). Por un lado, las múltiples caídas que causan la muerte de varios personajes recrean visualmente el descenso en esta cadena. Por otro lado, hay un movimiento descendente en cuanto a los planos semánticos, puesto que en la primera parte predominan imágenes relacionadas con la divinidad y el amor idealizado mientras que en la segunda adquieren protagonismo los animales y el deseo carnal.

mente, en sociedades eminentemente analfabetas, los símbolos zoomórficos se empleaban con frecuencia con fines educativos. Desde los textos eclesiásticos cultos a los refranes populares pasando por los archiconocidos bestiarios, la iconografía bestial permeaba el imaginario colectivo. Conocedores de los significados de la fauna figurada, los receptores de *La Celestina* y *La Lozana* pudieron seguramente descifrar todos esos sentidos condensados en los retratos animalizados de las putas de Rojas y Delicado.

Trabajadora incansable y mediadora en asuntos amorosos, Celestina aparece caracterizada como abeja. Aparte de recalcar la naturaleza hacendosa de la medianera, el laborioso insecto recrea el movimiento constante por la ciudad de la alcahueta. Como señala su discípula Elicia: «tú entravas contino como abeja por casa» (302). Ciertamente, si el trabajo de la abeja consiste en ir de flor en flor para su polinización, Celestina se gana la vida yendo de casa en casa, tratando con otro tipo de flores: las muchachas que han de procurar servicios sexuales a sus clientes. En este sentido, dentro de la alegoría de la abeja-Celestina, Melibea se erige como la flor ideal que será transformada en miel y llevada a Calisto para que extraiga y devore todo su jugo —sexual, se sobreentiende— (Guardiola 2006: 150).¹⁰ Dicha interpretación de Melibea como flor queda reforzada a la luz de un pasaje de las *Epistulae morales* de Séneca referenciada en la anónima *Celestina comentada* que dice así: «Deberíamos seguir, dicen los hombres, el ejemplo de las abejas, que revolotean y seleccionan las flores adecuadas para producir miel, y después organizan en las celdas de su colmena todo lo que han traído» (Guardiola 2006: 150). Además, la elaboración de la metáfora apícola continúa a la luz del origen de los nombres de los dos amantes. Etimológicamente, «Melibea» significa «de la voz melosa, dulce» (Cherchi 1997: 82) y, por tanto, se relaciona con la miel. Por otro lado, aunque estrictamente hablando «Calisto» procede del griego *καλλιστω* y significa «hermosísimo», la mitología clásica cuenta la metamorfosis de la ninfa Calisto en un oso (Cherchi 1997: 82), animal que siente predilección por la miel.¹¹

10.— Conviene recordar que el término «flor» era un eufemismo común para referirse tanto a la mujer como al órgano sexual femenino (*D.R.A.E.*) y que en *La Celestina* numerosas imágenes florales connotan la pérdida de la virginidad de Melibea. Recuérdese, por ejemplo, el cántico sobre la belleza natural de un huerto repleto de flores con el que Lucrecia entretiene a su señora Melibea mientras espera su encuentro nocturno con Calisto: «¡Oh quién fuese la hortelana/de aquestas viciosas flores,/por prender cada mañana/al partir a tus amores!/Vístanse nuevas colores/ los lirios y el azucena;/derramen frescos olores, /cuando entre por estrena» (65). La carga erótica que rezuma la canción es mas que evidente, sobre todo teniendo en cuenta el adjetivo «viciosas» para describir las flores del jardín. Etimológicamente, «vicioso» denota un defecto o falta física y/o moral, revelando el comportamiento inapropiado de la joven Melibea, que, a espaldas de sus padres, está a punto de tener un encuentro sexual con Calisto. Además, la presencia de los lirios y azucenas, flores generalmente blancas, parece sugerir la pureza y virginidad de la doncella que Calisto arrebatará.

11.— En cuanto a la relación de Celestina, la abeja y el oso, Shipley comenta: «Certainly Celestina is less like the bee than the bear that destroys the hive to get the honey. Her industriousness

Las grandes dotes de medianera de Celestina, a saber, su pericia retórica y su capacidad embaucadora, se transmiten mediante la imagen de la abeja —animal, por antonomasia, vinculado a la elocuencia (Charbonneau-Lassay 1991: 324). La vieja se apropia de dicho insecto para impresionar a Calisto tras su exitoso encuentro con Melibea, del que obtiene como prueba el cordón de la joven:

CELESTINA.— La mayor gloria que al secreto officio del abeja se da, a la qual los discretos deven imitar, 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. (183)¹²

La yuxtaposición de vocablos antitéticos «rigor-miel», «ira-mansedumbre» y «aceleramiento-sosiego» apuntan a la naturaleza seductora de Celestina así como a sus dotes manipuladoras con las que logra cambiar la disposición de las gentes. Son, en última instancia, las artimañas y embustes empleados por la vieja en sus tejemanajes amorosos los que llevan a Pármeno a catalogar a Celestina como abeja: «¡Assí, assí, a la vieja todo porque venga cargada de mentiras como abeja, y a mí que me arrastren!» (189).

La anatomía de la abeja se proyecta en el retrato animalizado de Celestina. Aparte del revoloteo de las alas sugerido por su trajín continuo al recorrer la ciudad, existen varias menciones a un agujijón para señalar el daño causado por la alcahueta: «¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles y venir agujijando como quien va a ganar beneficio?» (176). Tras contratar los servicios de Celestina, Calisto habla de su amor por Melibea en términos de la picadura de un agujijón: «¿Quién tiene dentro del pecho agujijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa?» (64). Reticente a compartir las ganancias con los criados de Calisto, Celestina anima a Pármeno y a Sempronio a reclamar más dinero a su amo, a lo que Sempronio replica elaborando la metáfora apícola: «Dionos las cien monedas; dionos después la cadena. A tres tales agujijones no tendrá cera en el oydo. Caro le costaría este negocio» (99). Amén de referirse al sablazo económico que la vieja planea para con Calisto, la mención de la «cera», producto de la abeja, subraya la elocuencia de Celestina, cuya palabrería ha conseguido obnubilar (tapar los oídos) a Calisto.

and her efficiency cannot be doubted; but she is otherwise like the dutiful insect that labors incessantly to preserve harmony and social order in a highly organized society» (2020: 195).

12.— Como apunta Guardiola, este pasaje parece beber de dos fuentes petrarquistas halladas en el *Index*, a saber, «Apes in inventionibus sunt imitandae» (las abejas han de ser imitadas en su inventiva) y «Apibus nulla esset Gloria nisi in aliud et in melius inventa converterent» (No existiría la gloria para las abejas si no transformaran las cosas que encuentran en algo mejor) (2006: 150).

Los paralelismos entre Celestina con la abeja engloban también la organización social de ambas. El carácter gregario de este insecto, con una sofisticada y jerarquizada vida en colonias, guarda relación con la función social que Celestina, como alcahueta, desempeña en la sociedad de su época: «[l]a alcahueta forma parte integral de las sociedades medievales. Su función de tercera en los asuntos amorosos está vinculada a la estructura de una sociedad de mujeres guardadas y controladas» (Šabec 2012: 27). La figura de medianera, por tanto, denostada y glorificada a la par, era imprescindible para el establecimiento de relaciones personales que de otra manera habrían resultado prácticamente imposibles. No es de extrañar, pues, que durante la Edad Media y Moderna la abeja se erigiese como un símbolo ideal sociopolítico. Irónicamente, Celestina tiene una función dual y antitética, puesto que, siendo parte fundamental del entramado social, acaba con buena parte de este al desencadenar la muerte de unos jóvenes, sus criados y traer la deshonra a sus familias.¹³

Al igual que su antecesora, Lozana se identifica con la abeja por sus numerosos empleos, habilidad con la oratoria y por el complejo entramado social fabricado en torno a sus servicios sexuales. Si, como se mencionó, Elicia echaba mano de la imagen apícola para destacar el mando absoluto de Celestina, la furcia Leonor equipara a Lozana con la abeja reina para recordarle su papel primordial en la ciudad y su independencia: «¡Ay, señora, no lo digáis, que sois reina así como estáis!» (241). Además, la joven cordobesa compara su hogar con una colmena debido al continuo pulular de clientes que acuden a su burdel y a la imagen de enjambre recreada por las celosías de sus ventanas: «Que mi casa será colmena, y también, si yo asiento en mi casa, no me faltarán muchos que yo tengo ya domados» (211).¹⁴

De manera similar, las connotaciones sexuales derivadas de la metáfora apícola aplicada a Celestina resurgen en *La Lozana* cuando su protagonista se refiere a su orgasmo como miel (Piquero Rodríguez 2015: 541-542): «Disponé como de vuestro, con tanto que me lo tengáis secreto. ¡Ay,

13.— Guardiola expone la sátira social con la corrupción de valores que se esconde tras la caracterización de la vieja como abeja: «Characterized as *abeja*, a political animal used in the Middle Ages and early modern period that informs the ideal structure of society, Celestina exposes a satire of society and its corruption of moral values» (2006: 147).

14.— Son varias las ocasiones en las que aparece el binomio casa de putas-colmena: «RAM-PÍN.— Por esta calle hallaremos tantas cortesanas juntas como colmenas (47) o RAMPÍN.— ¿Ésa? Cualque cortesanilla por ahí. ¡Mirá qué traquinada de ellas van por allá, que parecen enjambre, y los galanes tras ellas! (48). SAGÜESO.— Si como yo tengo a Celidonia, la del Vulgo de mi mano, tuviese a esta traidora colmena de putas, yo sería duque del todo, mas aquel acemilón de su criado es causa que pierda yo y otros tales el susidio de esta alcatara de putas y alcancía de bobas y alambique de cortesanas. Juro a Dios que la tengo de hacer dar a los leones, que quiero decir que Celidonia sabes más que no ella, y es más rica y vale más, aunque no es maestra de enjambres» (253).

qué miel tan sabrosa!» (65).¹⁵ Además, si los nombres de Melibea-miel y Calisto-oso afianzaban la caracterización de Celestina como abeja, las conversaciones entre Lozana y su amante Rampín igualmente refuerzan el retrato apícola de la joven cordobesa:

RAMPÍN.— Por esta calle hallaremos tantas cortesanas
juntas como colmenas.

LOZANA.— ¿Y cuáles son?

RAMPÍN.— Ya las veremos a las gelosías. Aquí se dice el
Urso. Más arriba veréis munchas más. (47)

Al vocablo «colmena» que denota los lupanares, se suma la referencia al «Urso», es decir, el oso, bestia con la que se conocía a los burdeles y a los hombres que los frecuentaban (Shipley 2020: 215) y un más que probable guiño literario a la obra de Rojas.

Igualmente, los hombres que requieren los servicios sexuales de Lozana recurren a imágenes del campo semántico de las abejas, como se aprecia en el parlamento de abajo con el empleo erótico de los vocablos «miel» y «panales»:

GUARDARROPA.— Me encomiendo, mi señora.

LOZANA.— Señor, sea Vuestra Merced de sus enemigos.

CANAVARIO.— ¿De dónde, por mi vida?

LOZANA.— De buscar compañía para la noche.

GUARDARROPA.— Señora, puede ser, mas no lo creo,
que quien menea la miel, panales o miel come. (141-142)

Finalmente, al igual que con el personaje de Celestina-abeja, el símbolo apícola usado en la configuración de Lozana encierra una sátira social, puesto que, lejos de ser un modelo de conducta, el trabajo sexual de Lozana descubre toda la putrefacción de la sociedad romana de la época.

Otro rasgo zoomórfico común en los retratos de Celestina y Lozana es la sierpe. La naturaleza serpentina del personaje de Rojas engloba su forma de hablar, movimiento, físico, personalidad, enseres y atuendo. El continuo siseo de Celestina en sus negociaciones clandestinas parece emular la voz de la serpiente (Sánchez Doreste 2015: 352-363): «¿Aún hablas entre dientes?» (162), «Habla que te pueda oír» (163) o «Parlando viene entre dientes» (172). Del mismo modo, el veneno que inoculan las víboras se proyecta en la labia de la proxeneta con la que consigue convencer a su clientela. Las numerosas menciones a «el ponzoñoso bocado» (238), «la bruja ponzoñosa» (174), «venenosa bívora» (174) y «maldizente venenosa» (129) resaltan las artes oratorias de Celestina.

15.— Piquero Rodríguez (2015) estudia el campo semántico de la miel en la obra de Delicado asegurando que no solamente las imágenes animales de la abeja, el enjambre o la colmena ocultan una lectura sexual, sino que incluso existe todo un recetario que emplea este ingrediente y que parece estar dirigido en un mismo sentido libidinoso.

Igualmente, sus constantes desplazamientos por todos los recovecos de la urbe se asemejan al reptar de las serpientes, como se desprende el uso de «fregar», verbo aplicado al movimiento de las sierpes (Lizabe 2003: 974): «la más antigua y puta tierra, que fregaron sus espaldas en todos los burdeles» (116).

La relación que se establece entre la Celestina con la tentadora serpiente evoca irremediamente la figura del diablo en el jardín del Edén (Herrero 2007).¹⁶ Junto a la imagen bíblica del huerto de Melibea, las referencias explícitas a la vieja como el mismo satán, sus ungüentos preparados a base de víboras en su laboratorio o el conjuro a Plutón, Celestina asume sin reparos su papel seductor: «[p]ues dame lugar, tentaré» (202).¹⁷ De hecho, tras establecer contacto con la alcahueta, Melibea describe su mal de amores como serpientes que devoran su corazón: «Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» (239). Además, varios objetos circulares empleados por la vieja, a saber, la bovina de hilo, el cordón y la cadena, que se encuentran en constante movimiento y son intercambiables, refuerzan visualmente las asociaciones de Celestina con la víbora (Deyermond 1997: 6-12; Eliade 1999: 65; Frazer 1890: 92).¹⁸

16.– Para un estudio pormenorizado de los ecos bíblicos en *La Celestina* véase Weiner, Sosa-Velasco, da Costa Fontes, Galván y Blay Manzanera, *inter alia*.

17.– Sirva a manera de ilustración la exclamación de Sempronio nada más verla regresar: «¡Válala el diablo, haldear que trahel!» (172), que es prácticamente copiada por una sobresaltada Areúsa cuando Celestina aparece a media noche por la casa: «¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!» (201) o la pregunta de Areúsa tras oír ladrar a los perros a altas horas de la madrugada: «¿si viene este diablo de vieja?» (209). Por otro lado, entre la parafernalia mágica de Celestina destacan varios ungüentos preparados a base de «culebra», «lengua de víbora [...] para remediar amores y para se querer bien» y «el bote del azeyte serpentino» (171).

18.– Como estudia Deyermond (1977), el hilado, el cordón y la cadena de oro tienen forma de serpiente, están en constante movimiento y son intercambiables (6-12). Primero, Celestina unge un hilado en veneno víperino como parte del conjuro a Plutón (85), quien parece penetrar en este útil de costura. Luego, Celestina lleva este hilado a casa de Melibea con el fin de seducirla y, teniendo en cuenta el lamento de la joven en su siguiente encuentro con la vieja («comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo» [154]), el hechizo surge efecto. Posteriormente, para aplacar el mal de Calisto e instada por Celestina, Melibea le hace entrega de un cordón procedente de Tierra Santa y que la joven llevaba ceñido a su cuerpo. Tal cordón se convierte en una especie de fetiche para Calisto, quien en pago de los servicios prestados concede a Celestina una cadena de oro. De esta manera, la serpiente, como animal circular, se materializa en los objetos anteriormente señalados, que poseen la misma estructura geométrica y son prácticamente indistinguibles. Además, conviene recordar que la figura del círculo poseía resonancias mágicas y satánicas (Russell 2021; Blay Manzanera 1996; Corry 2005), lo que vendría a reforzar la imagen demoníaca de Celestina como serpiente. De hecho, una de las prácticas más comunes para invocar al diablo consistía en formar un círculo con diferentes objetos con el fin de atraparlo e implorar su ayuda. Celestina menciona esta técnica al recordar su etapa de aprendiz de bruja bajo las órdenes de Claudina, quien podía hacer círculos mucho mejor que ella: «Pues entrar en un cerco, mejor que yo, y con más esfuerço» (196). La vieja también emplea objetos circulares como una sogá al conjurar a Plutón: «Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote de azeyte serpentino que hallarás colgado del pedaço de la sogá que traxe del campo la otra noche quando llovía y hazía oscuro» (146).



Imagen 1. Celestina con su madeja de hilo con forma serpentina.
Xilografía de la edición de 1499.

Asimismo, la muda de piel típica de la serpiente se recrea en los varios ropajes que ansía tener Celestina con las sucesivas ganancias de sus negocios sexuales (Lamberti 2004: 47; Palma Vilaverde 2021: 101; Shipley 2020: 35-64). A fin de cuentas, la necesidad natural de adaptarse al medio reflejada en la muda de piel de las sierpes transmite el anhelo de Celestina de prosperar socialmente. Además, los bestiarios medievales asociaban la capacidad de regeneración de piel de la serpiente con las múltiples metamorfosis que podía sufrir el diablo con el fin de tentar al ser humano (Shipley 2020: 230). Desde esta óptica, la insistencia de Celestina en cambiar de vestido enfatiza su caracterización satánica como serpiente.

Inspirándose en su homóloga, Delicado transforma a Lozana en una víbora para señalar su nociva elocuencia, su disposición rastrera, naturaleza pecaminosa y sus enredos sexuales. Silvano recurre a esta metáfora al hablar de las mentiras y artimañas verbales de la cordobesa y también para indicar sus servicios sexuales. En efecto, al sugerir que Lozana ingiere culebras en mayo, mes asociado al despertar de la naturaleza y del sexo, Silvano subraya su rol pecaminoso y sexual:

SILVANO.— Pues de eso me quiero reír, que os maravilléis vos de sus remedios, sabiendo vos que remedia la Lozana a todos de cualquier mal o bien. A los que a ella venían, no sé agora cómo hace, mas en aquel tiempo que yo la conocí, embaucaba las gentes con

sus palabras ... Cada mes de mayo come una culebra;
por eso está gorda y fresca la traidora, aunque ella de
suyo lo era. (220)

También cabe recordar que la asociación entre Lozana con las culebras y el mes de mayo ya aparecía en *La Celestina* cuando la alcahueta usaba agua de mayo y aceite serpentino, entre otros enseres mágicos, para su *philocaptio*: «Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baja acá el bote del aceite serpentino que hallarás colgado del pedazo de la sogá que traje del campo la otra noche [...] Mira, no derrames el agua de mayo que me trajeron a confeccionar» (112).

Además, como las clientas de Celestina, las mujeres que acuden a Lozana para que les aplique sus cuitas hablan del mal de la madre en términos de una serpiente:

LOZANA.— Señora, es menester saber de qué y cuándo
os vino este dolor de la madre.

CORTESANA.— Señora, como parí, la madre me anda
por el cuerpo como sierpe. (116)

Tradicionalmente vinculadas al mundo de la prostitución (Cirlot 1969: 87), las imágenes aviares aportan una pátina sexual a la pintura de Celestina. Como se pone de manifiesto en la conversación entre Pármeno y Calisto, la vieja ha sido «tres vezes emplumada» (87), el castigo público por el cual se cubría de plumas a las alcahuetas.¹⁹ Ya desde el prólogo, Celestina se identifica veladamente con un milano, ave rapaz que ataca a polluelos y otros pajarillos domésticos (Vivanco 2002: 9).²⁰

Pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más viven de rapiña, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los groseros milanos insultan dentro en nuestras moradas los domésticos pollos y debajo las alas de sus madres los vienen a cazar.

Esta interpretación queda reforzada a la luz de las palabras de Celestina cuando equipara a las muchachas ingenuas y caseras con los pájaros que no saben volar:

CELESTINA.— ¿Qué, hijo? ¡Una docena de agujetas y un
torce para el bonete y un arco para andarte de casa en

19.— A propósito del emplumamiento, Sebastián de Covarrubias apostilla que «a las alcahuetas acostumbran desnudarlas del medio cuerpo arriba y, untadas con miel, las siembran de plumas menudas, que parecen monstruos, medio aves medio mujeres» (509).

20.— El neblí que guió a Calisto hasta Melibea es también un ave de rapiña que busca una presa (amorosa). En *La Celestina* esta presa es Melibea, quien aparece descrita como ave doméstica y comestible (Deyermond 2008).

casa tirando a pájaros y arojando pájaras a las ventanas!
 Muchachas digo, bobo, de las que no saben volar, que
 bien me entiendes. (56)

Allende señalar su oficio de procuradora sexual, la caracterización de Celestina como milano posee connotaciones pecaminosas dado que en la Biblia las aves de rapiña suelen encarnar el pecado (Cirlot 1969: 23). Se acentúa, de esta manera, la naturaleza pecaminosa de la medianera. Por otro lado, aparece la imagen de la gallina para representar a una desvalida Celestina, a punto de ser asesinada por Pármeno y Sempronio: «¿[...] tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada?» (273). Aparte de la indefensión evocada, la metáfora de la gallina sugiere también la vejez de Celestina frente a la juventud de las muchachas identificadas como pájaros. Por otro lado, como apunta Vivanco, existe un nexo entre las mujeres, las gallinas y la promiscuidad en *La Celestina* (2002: 9), lo que hace que la animalización de la vieja refuerce su rol sexual.

Como su comadre Celestina, Lozana ha sufrido el escarnio popular del emplumamiento. Así le recuerda Valijero: «Señora, no os enojéis; que sean emplumadas cuantas aquí hay, por vuestro servicio, y quien desea tal oficio» (105). De hecho, las resonancias sexuales de los pájaros mencionadas en la descripción celestinesca reaparecen en *La Lozana andaluza* cuando la morada-prostíbulo de la cordobesa se presenta como un nido y un palomar:²¹

SILVANO.— Señora Lozana, no se maravelle que quien
 no viene tarde, y el deseo grande vuestro me ha traído,
 y también por ver si hay pájaros en los nidos de antaño.
 LOZANA.— Señor, nunca faltan palomas al palomar. (221)

Al igual que Celestina, la figura de un ave rapaz aparece en la descripción de Lozana. Además de señalar su voracidad sexual, la imagen del águila sirve para indicar su origen de judío converso. Así se desprende del parlamento entre Lozana y Camisera, cuando la primera deja entrever que el joven apodado Aguilarico ha de ser su pariente, puesto que las narices aguileñas estereotípicamente se relacionan con una imagen negativa del judío:

LOZANA.— Eso querría yo si me mostrase este niño la casa.
 CAMISERA.— Sí hará. Ven acá, Aguilarico.
 LOZANA.— ¡Ay, señora mía! ¿Aguilarico se llama? Mi
 pariente debe ser. (38)

21.— Cabe recordar que Lozana es descrita como paloma para ponderar su capacidad de transmitir una imagen bondadosa y pacífica que esconde su astucia y artimañas sexuales:

CABALLERO.— Monseñor, ¿qué le parece de la señora Lozana? Sus
 injertos siempre toman.
 EMBAJADOR.— Me parece que es astuta, que cierto ha de la sierpe e
 de la paloma. (186).

La animalización de Celestina incluye la oveja, símbolo de la mansedumbre y el sacrificio (Cirlot 1969: 189). La puta alcahueta echa mano de este emblema ante su inminente asesinato, puesto que pretende apelar a la compasión de Pármeno y Sempronio: «¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza?» (277). Hallamos la misma imagen en el boceto de Lozana, cuando ella se representa como una presa fácil para los hombres, a su vez caracterizados como canes y lobos:

COMENDADOR.— Señora Lozana, ¿por qué no os servís de vuestros esclavos?

LOZANA.— Señor, porque me vencés de gentileza, y no sé qué responda, y no quise bien a hombre en este mundo sino a Vuestra Merced, que me tira el Sagre.

COMENDADOR.— ¡Oh cuerpo de mí! ¿Y por ahí me tiráis? Soy perro viejo y no me deajo morder, pero si vos mandáis, sería yo vuestro por servir de todo.

LOZANA.— Señor, yo me llamo Sancho.

COMENDADOR.— ¿Qué come ese vuestro criado?

LOZANA.— Señor, lo que come el lobo.

COMENDADOR.— Eso es porque no hay pastor, ni perro que se lo defienda.

LOZANA.— Señor, no, sino que la oveja es mansa, perdóname, que todo comendador, para ser natural, ha de ser portugués o galiciano. (143-144)

Símbolo de indefensión y entrega, la imagen de la oveja no parece casar con las personalidades de Celestina y Lozana, mujeres fuertes e independientes. Es más que probable, por tanto, que esta metáfora subraye la capacidad camaleónica de las medianeras, capaces de adaptarse al medio dependiendo de la situación. Dado que se hayan en una posición vulnerable, un asesinato en el caso de Celestina y la explotación sexual en el caso de Lozana, la figura de la oveja es una simple estrategia retórica empleada por las astutas meretrices. De hecho, convendría pensar en el simbolismo de la oveja teniendo en cuenta su lana abundante, que reflejaría de manera alegórica el copioso vello de Celestina y Lozana. En efecto, es sabido que en el Medievo y el Renacimiento el pelo abundante en las féminas era un signo de virilidad, lujuria y naturaleza pendenciera (Bartlett 1994; Guglielmi 1981; von der Walde 2007) por lo que se adecua a la perfección con las personalidades de las dos ramerías.

En el retrato zoomórfico de Celestina se halla la imagen del asno. Dicho animal rezuma erotismo porque, por un lado, se encuentra en celo con frecuencia y, por otro lado, recrea visualmente la montura sexual (Cirlot 1969: 87). Recogiendo estos sentidos procaces, Celestina aparece como asna: «Jo, que te estriego asna coja» (87). Además, la imagen de este

animal de carga encaja con el papel de portadora de mensajes y objetos que Celestina tiene en el comercio de la lujuria (Cárdenas 1990: 89). De manera pareja, Lozana se vincula con un asno en cuanto que su casa está cercana a la vía Asinaria: «Señoras, id a mi casa, que allí moro junto al río, pasada la vía Asinaria, más abajo» (203-204). Amén de los sentidos sensuales ya comentados, se suma el posible intertexto de la obra picaresca *El Asno de oro* de Apuleyo (Gil 1986: 209-220), que contiene numerosos pasajes libidinosos.²²

Los retratos literarios de Celestina y Lozana comparten numerosas imágenes animales. Ambas prostitutas aparecen dulces, laboriosas y dañinas como las abejas, maternales, desvalidas y licenciosas como las gallinas, locuaces, libres y promiscuas como las aves, tentadoras, pecaminosas y venenosas como las serpientes, libidinosas, obstinadas y cargadas de mercancías como las asnas y mansas, indefensas y tiernas como las ovejas. Una fauna de lo más variopinta que refleja la capacidad de adaptación al medio, cual animal, de las dos ramereras. A fin de cuentas, en palabras del personaje de Delicado, «¿Qué me tengo que mantener [...] como camaleón?» (179).

Herederos del bestiario medieval, Rojas y Delicado emplean numerosas imágenes animales para pintar a unas ramereras con una personalidad compleja y polifacética, capaces de dejar huella en el receptor de la época. En efecto, la iconografía bestial era un recurso didáctico y mnemónico harto conocido por la sociedad medieval y renacentista, capaz de descifrar y conectar los sentidos ocultos tras las figuras zoomórficas de las medianeras. Asimismo, teniendo en cuenta la cosmovisión de la época acerca de la Gran Cadena del Ser, donde los animales encarnan la bajeza del ser humano, la animalización de Celestina y Lozana saca a la luz la degradación moral no solo de estas ramereras, sino de todos aquellos que se relacionan con ellas, puesto que también son descritos con rasgos zoomórficos. Por último, las semejanzas en las imágenes zoomórficas con las que Rojas y Delicado retratan a sus meretrices parecen indicar una clara influencia de la tragicomedia en *La Lozana andaluza*.

22.— Las connotaciones sexuales de «asno» se aprecian tanto en los parlamentos de Celestina como de Lozana, quienes equiparan a varios hombres con esta bestia. Celestina se refiere a Sempronio como «¡Gracioso el asno!» (180) y a Pármeno le espeta: «¿Qué es afecto asnillo?» (71). Lozana, por su parte, se dirige así a un grupo de hombres que requieren sus servicios: «Hermanos, no hay cebada para tantos asnos» (33).

Obras citadas

- BARTLETT, Robert. «Symbolic meanings of the hair in the Middle Ages», *Transactions of the Royal Historical Society*, 4 (1994), pp. 43-60.
- BLAY MANZANERA, Vicenta. «Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca* 22.1 (1996), pp. 129-154.
- BOTTA, Patricia. «*La Celestina* vibra en *La Lozana*», <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-celestina-vibra-en-la-lozana-0/>>. (Fecha de acceso el 2 de julio de 2018).
- . «La magia en *La Celestina*», *Dicenda* 12 (1994), pp. 37-67.
- CANET, José Luis. «La mujer venenosa en la época medieval», <https://pamaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html> (Fecha de acceso el 12 de julio de 2018).
- CÁRDENAS, Anthony. «Interpretación de asno: signo de bestialidad humana en *La Celestina*», *Texto crítico* 42 (1990), pp. 85-95.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *The Bestiary of Christ*, Londres, Parabola Books, 1991.
- CHECA, Jorge. «*La Lozana Andaluza* (o cómo se hace un retrato)», *Bulletin of Spanish Studies* 82.1 (2005), pp. 1-18.
- CHERCHI, Paolo. «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, pp. 77-90. En red: <<https://pamaseo.uv.es/celestinesca/CincoSiglosCelestina/04PaoloCherchi.pdf>>.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Labor, 1969.
- CLARK, Willene B. y Meredith T. McMUNN. *Beasts and Birds of the Middle Ages*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1989.
- CORRY, Jennifer. *Perceptions of Magic in Medieval Spanish Literature*. Berlín: Lehig University Press, 2005.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*. Madrid: Alta Fulla, 1998.
- Da COSTA FONTES, Manuel. «Celestina as an Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology* 14.1 (1990), pp. 7-41.
- . «The Art of 'Sailing' in *La Lozana Andaluza*», *Hispanic Review* 66.4 (1998), pp. 433-445.
- . *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*. Purdue: Purdue UP, 2005.

- DELICADO, Francisco. *Retrato de la Lozana Andaluza*. Madrid: Cátedra, 1985.
- La Lozana andaluza*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2007.
- DEYERMOND, Alan. «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (1977), pp. 1-7.
- . «El que quiere comer el ave: Melibea como artículo de consumo», *Medievalia* 40 (2008), pp. 45-52.
- Diccionario de la Real Academia de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2015, 23.^a edición.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y Símbolos*. Madrid: Taurus, 1999.
- FRANCOIS, Jérôme. «El espacio de la alcahueta: el marco urbano en *La Celestina* y *La Lozana andaluza*», *Medievalia* 48 (2016), pp. 107-129.
- FRAZER, James. *La rama dorada*. Londres: MacMillan, 1890.
- GALVÁN, Luis. «'Valle de lágrimas' y lugares de la gloria: la *Celestina* y el Salmo 83/84», *Celestinesca* 28 (2004), pp. 25-32.
- GIL, Juan. «Apuleyo y Delicado: El influjo de 'El Asno de Oro' en 'La Lozana Andaluza'», *Habis* 17 (1986), pp. 209-220.
- GÓMEZ-MORENO, Javier. «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la 'escritura realista' del Renacimiento», en *El personaje literario y su lengua en el Siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense, 2006, pp. 243-340.
- GREEN, Otis H. *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*. Madrid: Gredos, 1969.
- GUARDIOLA, Cristina. «'El secreto oficio de la abeja': A Sociopolitical Metaphor in the *Celestina*», *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 36.3 (2006), pp. 147-155.
- GUGLIELMI, Nilda. «Barbas y cabelleras en la Edad Media», *Memorias medievales* 2 (1981), pp. 237-250.
- HERRERO, Javier. «Celestina's Craft: The Devil in the Skein», *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (2007), pp. 343-351.
- IMPERIALE, Louis. «Itinerario peripatético y evolución interior en *La Lozana Andaluza*», <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13929>> (Fecha de acceso el 15 de mayo de 2018).
- IMPERIALE, Louis. «Una realidad disfrazada en *La Lozana Andaluza*», *Revista de Filología Española* 72.1 (1992), pp. 159-166.
- IMPERIALE, Louis. *El contexto dramático de La Lozana Andaluza*. Madrid: *Scripta Humanistica*, 1991.
- JACQUES, Joset. «... y contiene muchas más cosas que *La Celestina*», *Cultura Neolatina* LVII (1997), pp. 147-166.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LAMBERTI, Mariapia. «El vestuario de *La Celestina*», en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 45-58.

- LIZABE, Gladys. «El manto de Celestina», *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, vol. 35 (2003), pp. 101-110.
- LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Irene. «El instinto animal: zoomorfismo en el retrato de *La Lozana andaluza*», *Literatura española medieval y del renacimiento* 28 (2018), pp. 379-400.
- . «La animalización del retrato femenino en el *Libro de buen amor*», *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13 (2009), pp. 53-84.
- LOVEJOY, Arthur. *The Great Chain of Being. A Study of the History of An Idea*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. «El mundo converso de *La Lozana Andaluza*», en *De la España judeoconversa: doce estudios*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2006, pp. 245-256.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa. «La animación de la figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina» en *Dueñas, cortesanas y alcahuetas. Libro de buen amor, La Celestina y La Lozana andaluza*. Cervantes Virtual (2017), pp. 219-228.
- NICASIO SALVADOR, Miguel. «Huellas de *La Celestina* en *La Lozana andaluza*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Yndurái*. Madrid: Editora Nacional, 1984, pp. 431-459.
- . «Otros bueyes que cazan perdices», *Medievalismo* 3.3 (1993), pp. 59-67.
- PALAFIX, Eloísa. «De plumas, plumíferos y otros seres alados: trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca* 23.1-2 (1999), pp. 43-60.
- PALMA VILLAVERDE, Mariel Aldonza. «El hilo del que está tejido el manto de Celestina», *Celestinesca* 37 (2021), pp. 101-118.
- PIQUERO RODRÍGUEZ, Álvaro. «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista* 31 (2015), pp. 539-559.
- ROWLAND, Beryl. «The Art of Memory and the Bestiary», en *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 12-25.
- RUSSELL, Peter. «La magia, tema integral de *La Celestina*», <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-magia-tema-integral-de-la-celestina-0/>>. (Fecha de acceso el 29 de julio de 2021).
- ŠABEC, Maja. «El papel de la enfermedad de amor en la tragicomedia de Calisto y Melibea». *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2012), pp. 308-325.
- . «Celestina Denostada y Glorificada: La ambigüedad en las caracterizaciones literarias de la Alcahueta», *Verba Hispanica* 11 (2003), pp. 27-35.
- SÁNCHEZ DORESTE, Josefa. *El paralenguaje en La Celestina*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.

- SANTAYANA, Manuel Pardo de, *et al.* «Naturaleza a través de la botánica y zoología en la literatura renacentista española: *La Celestina*», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* LXIII.1 (2011), pp. 249-292.
- SEVERIN, Dorothy, ed. *La Celestina*, Madrid, Cátedra Ediciones, 1990.
- . «El mundo como contienda. Estudios sobre *La Celestina*», *Hispanic research Journal* 4 (2003), pp. 92-93.
- . «Witchcraft in *Celestina*: A Bibliographic Update Since 1995», *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* 36 (2007), pp. 237-243.
- SHIPLEY, George. «Bestiary Imagery in *La Celestina*», <<https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/1833/1627>> (Fecha de acceso el 1 de mayo de 2022).
- SNOW, Joseph T. «Animales en *Celestina*», *Celestinesca* 45 (2021), pp. 169-186.
- SOSA-VELASCO, Alfredo J. «El huerto de Melibea: parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 125-148.
- VÁZQUEZ CRUZ, Adam Alberto. «*Ars memorativa*, abejas y miel en *La Celestina*», *Nueva revista de filología hispánica* 66.2 (2018), pp. 1-18.
- VIVANCO, Laura. «Birds of a feather: predator and prey in *Celestina*», *Celestinesca* 26 (2002), pp. 5-27.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian. «El cuerpo de *Celestina*: un estudio sobre fisonomía y personalidad», *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 9 (2007), pp. 129-142.
- WEINER, Jack. «Adam and Eve Imagery in *Celestina*», *Papers on Language and Literature* 5 (1969), pp. 389-396.