

Raposo, Claudia Inés

Bestias, amores y burlas en la literatura castellana del siglo XV: del Cancionero a Celestina

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Raposo, Claudia Inés. "Bestias, amores y burlas en la literatura castellana del siglo XV : del Cancionero a Celestina" [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bestias-amores-burlas-literatura-castellana.pdf> [Fecha de consulta:.....]

Bestias, amores y burlas en la literatura castellana del siglo XV: del *Cancionero* a *Celestina**

CLAUDIA INÉS RAPOSO

Universidad de Buenos Aires

Resumen: El presente trabajo intenta un estudio de la evolución de las imágenes de animales, particularmente de aquellas originadas en los bestiarios, desde el *Cancionero* del siglo XV a *La Celestina*. Se señalan las variaciones de uso de dichas imágenes tomando como punto de partida los bestiarios alegóricos y moralizantes de los siglos XII y XIII, continuando con los bestiarios de amor, para finalizar en la lírica cortesana del siglo XV. Finalmente, se analiza el especial empleo subversivo y paródico que se hace de ellas en la obra de Fernando de Rojas.

Palabras claves: imágenes de animales - bestiarios - lírica cortesana - *Celestina* - parodia

Abstract: This paper aims to study the evolution of the animals' imagery, particularly those originated in the bestiaries, from the XVth century *Cancionero* to *La Celestina*. It points out the different use of this imagery, taking as a starting point the allegorical and moralizing bestiaries of the XIIth and XIIIth centuries, continuing with the bestiaries of love, and ending with the XVth century court poetry. Finally, it analyzes its special subversive and parodic use in Fernando de Rojas's work.

Keywords: animals' imagery - bestiaries - court poetry - *Celestina* - parody

Las imágenes animales han servido a diferentes fines a lo largo de la historia de la humanidad: fueron, o aún son, símbolos apotropaicos, como el grifo, de fertilidad como la ostra, religiosos, como la serpiente. El cristianismo toma buena parte de estas imágenes y las resimboliza en clave alegórica o figural. Símbolos paganos o ligados a lo secular pasan a representar aspectos de la vida espiritual o de las Sagradas Escrituras, y adquieren significados lejanos, o a veces directamente opuestos a los que tuvieron originariamente. Estas operaciones simbólicas fueron recogidas en forma escrita, muy probablemente en el siglo II, en *El Fisiólogo*, (originariamente en griego, y luego traducido al árabe, siríaco, latín, etc.), que luego, con el agregado de numerosas interpo-

* NOTA: Todas las citas del *Cancionero* del siglo XV provienen de Dutton, Brian, An Electronic Corpus of 15th Century Castilian *Cancionero* Manuscripts <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>

laciones (de San Isidoro, Solinus, San Ambrosio, Rábano Mauro y otros) dio origen, en los siglos XI y XII, a los bestiarios. La interpretación figural de los animales es deudora de la concepción neoplatónica del mundo, donde cada suceso de la naturaleza es un portal a un significado trascendente cuya revelación constituye el verdadero conocimiento. Cuando reingresan los libros aristotélicos a Occidente, esta forma de concebir la realidad deja paso a una concepción del universo immanentista, donde los hechos del mundo natural ya no eran signos que guiaban a una verdad oculta que había que penetrar, sino fenómenos que era preciso explicar. Así, los bestiarios se transforman, algunos mantienen la interpretación figural pero enfocados hacia lo moral, o sencillamente la eliden, y circulan como manual de zoología fantástica, o no. Los animales, sin la carga de la tipología en sus espaldas, quedan libres para significar de otras maneras. Sin que su valor como símbolo religioso quede omitido, quedan disponibles como una serie de *topoi*, listos para su uso literario. Ejemplo de esto es la cansó del trovador Rigaut de Berbezilh, de mediados del siglo XII, *Atressi con l'orifanz*, en la que el poeta se compara con el elefante y el fénix. Otras muestras son *Ausi comne unicorne sui* y *Dieus est ausinc con est li pellicans*, de Teobaldo de Navarra o Thibault de Champagne, ya en la primera mitad del XIII. Una derivación particularmente interesante son los bestiarios de amor, que surgen a mediados del siglo XIII. El *Bestiario de Amor* de Richard de Fournival es el ejemplo más famoso. Este texto es deudor de la lírica provenzal, en lo que se refiere al enunciador, el lenguaje y el objetivo, es decir, conseguir el favor de la dama, pero el autor renuncia específicamente a la canción, que no le ha servido a sus propósitos, a favor de los bestiarios. Los animales son comparados con el amante o la amada, según el caso. El texto se estructura como una carta a la dama, que enhebra los distintos comentarios en una secuencia argumentativa continua para convencerla de otorgar su gracia. De esta manera, combina la estructura secuencial de los comentarios de los bestiarios con el continuum enunciativo de la lírica trovadoresca.

En la península ibérica, sabemos que no existen evidencias de bestiarios en lengua castellana, a excepción del que está incluido en el *Libro del tressor*, de Bruneto Lattini, traducido del francés en la época de Sancho IV, en el que está la materia animal pero sin la explicación figural, pero tenemos pruebas de su circulación, o de que su materia era conocida. En la lírica cancioneril castellana del siglo XV contamos con un número no muy amplio de testimonios, y algunos de ellos omiten nombrar a la bestia en cuestión, pero insertan su descripción, no física, sino funcional, lo que presupone un auditorio capaz de decodificar la cita. Veremos más adelante los ejemplos de Costana y Santillana. Las bestias llegan al cancionero más libres de significaciones religiosas pero, salvo algunas excepciones, apegadas todavía en lo formal a la estructura del comentario. En efecto, tanto el unicornio y el pelícano, como también el fénix y el basilisco, e incluso el cisne, son introducidos en una estrofa, describiendo la acción que los caracteriza, por ejemplo, para el basilisco, el hecho de matar con la mirada, o el cisne,

cantar dulcemente antes de morir, y en la siguiente la comparación con la situación del poeta, es decir, en vez de la interpretación tipológica, una exégesis amorosa, que ya se aleja de la de los bestiarios de amor, pero no se constituye todavía como una metáfora.

Propongo un recorrido por estos textos siguiendo a dos bestias, el unicornio y el pelícano. Para ser sintética, sólo voy a destacar los aspectos que sirven al análisis posterior.

Comenzaremos por el unicornio. El aspecto fundamental a destacar de este animalito mezcla de caballo y chivo, con un único cuerno espiralado en la mitad de su frente, salvaje y feroz, es la técnica para cazarlo. Su fiereza sólo se rinde a los encantos (y al olor, según algunos bestiarios) de una doncella casta. Los cazadores llevan a la muchacha al bosque, donde tiene su guarida el animal, que, al percibirla, se acerca mansamente, se acuesta en su regazo, se duerme y allí es capturado. Algunas versiones, por ejemplo, la árabe del *Fisiólogo* griego (Malaxecheverría, 2000: 195), relatan que el animal lame los pechos de la joven. Este detalle y el hincapié en esta y otras versiones acerca de la atracción sexual que ejerce sobre la bestia harían suponer un origen no cristiano. Además, Hildegarda de Bingen y Tomás de Cantimpré insisten en la mayor efectividad de la caza si la doncella es bella y está desnuda (1933, Shepard O.: 27). Estas connotaciones eróticas hacen poco probable la hipótesis de que esta leyenda sea la invención de un compilador cristiano, como proponía Sbordone (Guglielmi, 1971: 98, nota). Más bien apuntarían a señalar un origen pagano y más antiguo, y una fábula relacionada con el poder de la atracción sexual, que fue cristianizada forzosamente por los Padres de la Iglesia, como veremos. La interpretación figural es la siguiente: el unicornio representa a Cristo, que se encarnó en el seno de María, fue capturado por los Judíos, y condenado a muerte. La virgen es María, el unicornio es Cristo, los cazadores los judíos. Una vez que esta figura agota su fuerza de representación, en el momento en que como dijimos, el neoplatonismo pasa a un segundo plano como matriz interpretativa del mundo, y el naturalismo aristotélico hace su aparición, el unicornio y la doncella quedan libres para adquirir otros significados. Para Teobaldo de Navarra, en la cansó *Ausi comne unicorne sui* antes mencionada, el primero pasa a ser el amante y la virgen la amada, y los cazadores el Amor. De la misma manera, un poco más tarde, Richard de Fournival repite el mismo esquema de semejanzas.

El marqués de Santillana identifica amante y amada de la misma manera, pero, y es uno de los ejemplos que citamos más arriba con respecto al conocimiento de los bestiarios, el unicornio es una sinécdoque, el marfil al cual los cazadores traen a padecer la muerte enamorado, una sinécdoque doble, en verdad, ya que se nombra el marfil, por el cuerno y a éste, por el animal. Los primeros cuatro versos resumen la técnica de cacería y los siguientes cuatro establecen la comparación con el poeta y su amiga. Si el bruto cede a los encantos de una doncella, con más razón el hombre que tiene un ingenio más sutil, aquí resuena el eco del aristotelismo y su definición del hombre como animal racional. Diego López de Haro en la letra que acompaña al olicornio de su divi-

sa “Quando el tal fin *que* fe afombre / fe prende de folos ver / que hare yo *que* foy ombre / podiendos mas conofcer”, sigue a Santillana en esta vertiente aristotélica, sintetiza en el apretado marco de la letra la oposición animal racional e irracional, sólo que le agrega on el matiz erótico que el verbo *conoscer* implica. La imagen que se muestra y los dos primeros versos, resumen el texto que se comenta, y los dos últimos versos, el comentario. Como decíamos antes, hay todavía vestigios de la práctica exégetica de los bestiarios. Ya en los *Conjuros de amor* de Costana esta estructura se transforma y complejiza. Como sabemos, Costana invoca a las fuerzas de amor y va hilvanando distintos ejemplos de la acción de estas fuerzas. Las primeras estrofas están dedicadas a los animales. Desfilan el unicornio que nos ocupa, la cierva, la tortolita, el pelícano, que nos ocupará luego, las aves, el fénix. A semejanza de lo que vimos en la composición de Santillana, el unicornio no figura por su nombre, sino por su descripción: “el animal que viene delante la donzella que le amansa”. El hilo conductor entre texto y comentario es la fuerza del amor, que se conjura a producir el mismo efecto en la dama que en la bestia. Se asimila en forma indirecta la bestia con la dama, y la doncella con el amante. Como vemos, hay una total inversión de los significados asignados hasta el momento. La amada, de ser la cazadora, pasa a ser la cazada, la presa, como ocurre con la cierva y las aves en las otras estrofas de los *Conjuros*. En su ira, el poeta reniega, por un buen número de estrofas, de la cortesía y el servicio y clama por una inversión de los papeles asignados convencionalmente, para que la dama sufra como él ha sufrido.

Resumiendo, el unicornio representa primero la pasión de Cristo, luego la del amante, y finalmente en Costana, la de la amada.

Del pelícano ya los autores antiguos, como Eliano, señalaban el especial cuidado que tenían con sus crías, pero sin mencionar la característica que más popular se haría luego, el hecho de que se hiere el pecho con su pico para revivirlas. En efecto, el *Fisiólogo* dice que los polluelos cuando crecen golpean el rostro de sus padres con las alas, y estos, encolerizados, los matan. A los tres días, arrepentidos, la madre o el padre según las versiones, se hiere el pecho con su pico, y deja caer su sangre sobre sus hijos, que así reviven. El ave es figura de Cristo, que en la cruz fue herido en su costado y de su herida manó sangre y agua; la sangre, que representa la de la eucaristía, y el agua, la del bautismo, para redención de los pecadores, personificados en los polluelos que se rebelan contra sus progenitores. Así, el pelícano se transforma en símbolo de la piedad, como lo atestigua que su representación iconográfica se llame, justamente, “el pelícano en su piedad”. En *Dieus est ausinc con est li pellicans*, de Teobaldo de Navarra, se repite esta exégesis, pero con la aclaración de que el pelícano muere al revivir a sus hijos. En el *Bestiario de amor* de Fournival también representa la piedad, pero no es la piedad de Cristo hacia sus criaturas, sino la de la amada hacia su amante, a la que encolerizó con sus súplicas, y a la que ruega entonces que abra su dulce costado, le rocíe con su buena voluntad y le conceda su corazón. En el cancionero aparece en

una letra de autor desconocido: “Este y yo nos contentamos / de la muerte que nos damos”. De la piedad como móvil nos deslizamos al amor. Similar alusión a la muerte del pelícano por amor es la de Sánchez de Badajoz en sus *Lamentaciones de amor*. En ambos casos el amante se compara con el pelícano. En los *Conjuros* de Costana, como vimos con el unicornio, no se lo menciona específicamente sino que es “el ave que rompe el pecho/ y da comer sus entrañas / por amor” y, nuevamente, se invierte el símil: la amada como el pelícano, debe romper sus carnes para probarle su amor. Es decir, la deriva simbólica es Cristo-amante-amada, de la prueba del amor de Dios a sus criaturas, a la prueba del amor del amante y finalmente a la prueba del amor de la amada.

Entonces, hacia fines del siglo XV el unicornio y el pelícano tienen valores simbólicos asignados dentro de la lírica, si bien, como vimos, se observa un deslizamiento de la identificación bestia-amante a bestia-amada en los *Conjuros* de Costana, coincidiendo con una mayor independencia de la forma texto y comentario que señaláramos.

Y ahora cabe explicar por qué hablamos de su uso paródico en la *Celestina*. Para hablar de parodia, deberíamos definirla con Genette, como la desviación de texto con intención lúdica, con un mínimo de transformación semántica. Se trata de conservar el texto noble y aplicarlo, lo más literalmente posible a un tema vulgar, para lo cual es imprescindible que el texto parodiado esté presente en la mente de los escuchas o lectores (Genette, 1989). Si bien debemos señalar que, en nuestra opinión, la clasificación de Genette no agota todas las posibilidades de la hipertextualidad, nos valdremos de esta definición operativa, aclarando que en esta obra creemos que la intención va más allá de lo lúdico, sino que es más bien cómica, incluso satírica. ¿Y qué entendemos por cómico? Siguiendo a Umberto Eco, lo cómico “es un artificio retórico, que concierne a las figuras del pensamiento, por el cual dada una disposición social o intertextual ya conocida por la audiencia, muestre su variación sin por ello hacerla discursivamente explícita” (Eco, 1980) Esta disposición o regla cuya violación produce el efecto cómico es particular, local, limitada a un período y a una cultura específica.

Pues bien, si analizamos la aparición de las bestias que hemos seguido hasta aquí, veremos que el unicornio y el pelícano hacen su aparición en la exhortación a la piedad que hace *Celestina* a Melibea en el cuarto auto, justamente, como ejemplos de ella. Aquí señalemos que si bien, como vimos, existe un marco textual de imágenes animales, la función de estas menciones están más en relación con los *Conjuros* de Costana que con otras obras como, por ejemplo, el *Diálogo entre el Amor, el Viejo y la Hermosa*, con la que se ha relacionado este pasaje (Pérez Priego, 1997: 193). En efecto, si bien en este último el Amor declara que amansa a las fieras como al unicornio que se humilla a la doncella, este ejemplo es general, no se aplica a la Hermosa, sino, en última instancia, al Senex, que es quien se resiste a dejarlo entrar, mientras que en el primero hay una identificación entre la amada y el unicornio o el pelícano, semejante a la que solapadamente *Celestina* plantea entre estos animales y Melibea.

Para afirmar que aquí tenemos una parodia con intención burlesca: ¿qué reglas se violan aquí para generar ese efecto cómico en esa comunidad cortesana en la Castilla de fines del XV? Son las que se refieren al uso de las imágenes provenientes de los bestiarios, que ya se habían consolidado en la lírica de este siglo, y que por lo tanto, en ese ámbito debían ser conocidas. Primero, las del enunciador. El yo poético es aquí reemplazado por el personaje para nada lírico de la alcahueta. Segundo, el contexto textual. Mientras que el pelícano o el unicornio, cuando comparten cartel con otros animales en la lírica lo hacen con unos de similar prosapia de bestiario como el fénix, la tortolita, la cierva, la sirena, aquí, exceptuando la cigüeña con su proverbial piedad filial, están acompañados de animales domésticos como el gallo y las gallinas, y el perro, que no tienen mayor relevancia en la poesía amorosa, por lo menos con las características mencionadas, que parecen provenir de la sabiduría popular. Sin embargo, el autor acude a fuentes cultas para introducirlos: la referencia al perro “cuando viene a morder, si se le echan en el suelo no haze mal” está en la *Historia natural* de Plinio (Libro VIII, cap. XL), y también en la *Retórica* de Aristóteles (Libro II, 3), sólo que aquí es un ejemplo de cómo la humildad aplaca la ira; y la alusión a que el gallo participa a las gallinas de lo que encuentra para comer también está en Plinio (*Historia natural*, Libro X, cap. XXI). Tercero, la intención. Una cosa es que el amante conjure a las fuerzas del amor para obtener el favor de la dama y otra es que la proxeneta haga un conjuro para vencer la honestidad de su víctima. Toda la argumentación zoológica de Celestina apunta a obtener una prenda de Melibea para completar el hechizo iniciado en el tercer auto. Justamente, luego de la explosión de ira de Melibea al saber que toda la apelación a su bondad es a favor de Calisto, Celestina dice “En hora mala vine aquí si me falla mi conjuro”, en un secreto diálogo con el demonio. Para lograr su objetivo, subvierte los valores usuales de alguno de los animales que cita: el perro y el unicornio no son ejemplos de piedad, como sí los son el pelícano y la cigüeña, sino de fiereza aplacada, que justamente es lo que le conviene lograr con Melibea. El unicornio Melibea es engañado por el cazador Celestina y arrojado a los brazos de la doncella Calisto, al que finalmente abrirá su pecho y su corazón, como el pelícano.

Resumiendo, hay una mínima variación en las citas de las bestias con respecto a los textos que vimos, es el contexto y uso lo que genera el efecto paródico.

En el final, desearía puntualizar en tres aspectos, el antropológico, el histórico cultural y el hermenéutico. En el primero, destacar la potencia del símbolo, visible en el derrotero del unicornio. Originado probablemente como un símbolo asociado a lo sexual, la cristianización no logra despojarlo totalmente de ese componente erótico, que emerge nuevamente en la lírica provenzal y castellana. En el segundo, señalar la trascendencia y la prolongada influencia que tuvo la interpretación figural en la Edad Media europea, al punto de que, cuando ya había perdido su vigencia, encontramos vestigios de ella en el corpus cancioneril. En cuanto al aspecto hermenéutico, una vez

más es preciso subrayar la importancia de ir al encuentro del mundo que abre el texto, en su singularidad específica y en sus relaciones con otros discursos, otros géneros, otras estructuras que lo atraviesan, realizando un permanente trabajo de comprensión que va de las partes al todo y del todo nuevamente a la parte (Ricœur, 2008, p.50). Comprender un texto es construir un sentido, uno entre varios posibles. Pero habrá que tener presente, sobre todo cuando se trata de textos medievales, el horizonte histórico donde se despliega el mundo que propone el texto y nuestro propio horizonte histórico. No se trata de trasladarse a ese pasado para asimilarse a él o para someterlo a nuestras propias pautas de comprensión, sino de ir al encuentro de ese texto, en ese tiempo, con la conciencia de nuestra propia alteridad, de las expectativas de sentido que acarreemos y los prejuicios que nos determinan, para recuperarlo en el propio horizonte comprensivo del presente (Gadamer, 1996). Espero que este trabajo haya aportado alguna luz en esta dirección.

Bibliografía

- Ayerra Redín, Marino, Nilda Guglielmi (trad.), *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, introducción y notas de Nilda Guglielmi, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- Dutton, Brian, An Electronic Corpus of 15th Century Castilian *Cancionero* Manuscripts - <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>
- Eco, Umberto, “Lo cómico y la regla”, 1980, en *La estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Lumen/De la Flor, 1987, disponible en <http://espanol.groups.yahoo.com/group/lg-ep>, formato Microsoft Word.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 1996.
- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, “La Celestina y el Diálogo entre el viejo, el amor y la mujer hermosa” en Canet Vallés, José Luis, Rafael Beltrán Llavador (coord.), *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, pp. 189-198.
- Ricœur, Paul, “La metáfora y el problema central de la hermenéutica”, en *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2008, pp. 38-56.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Dorothy Severin (ed.), Barcelona, Altaya, 1998.
- Shepard, Odell, *Lore of the Unicorn: Folklore, Evidence and Reported Sightings*, (1933) reimpresso en 2007 por Forgotten Books, disponible en www.forgottenbooks.org/.../Lore_of_the_Unicorn_-_9781605064307.pdf