



LA IMAGEN SERPENTINA EN

SENDEBAR, CELESTINA Y LAZARILLO DE TORMES

John Linsky

Estudio independiente dirigido por el Profesor Francisco Layna (MC)

Otoño, 2006

Todos los que han estudiado literatura medieval saben que la misoginia aparece con bastante frecuencia. Jacob Ornstein nos dice que durante los inicios de la Edad Media las primeras obras antifeministas eran de “carácter monjil y ascético”, donde la mujer “apenas aparece como persona de sangre y hueso; más bien es una especie de diablesa, la concreción humana del mal” (223). Lo que interesa a Ornstein es que la España de aquel entonces no participó en las manifestaciones iniciales de literatura misógina. Nos hace ver que no se distingue claramente una obra castellana de dicho tema hasta el siglo XV. Asimismo, no sólo existía literatura misógina sino también literatura pro-feminista y, podemos decir que en España había más escritos de este tipo que de carácter misógino. Esto no quiere decir que por doquier existieran mujeres extraordinarias, como las cervantinas Marcela, Dorotea o Zoraida, sino que, como explica Ornstein, todos los escritores pro-feministas “se [limitaron] a colocar a la mujer en un pedestal, junto al que debiera ser adorada por los hombres como fuente e inspiración del bien” (224). Para este crítico, la literatura misógina castellana empezó de verdad con Fernando de Rojas y Luis de Lucena, pero a diferencia de la literatura francesa o italiana, en España la literatura de tinte misógino no “ha sido más que un juego literario de moda” (231). Le Goff nos

recuerda que el cristianismo ha hecho muy poco para mejorar la situación material y moral de la mujer y que ha sido la religión, a través del pecado original, la que asoció a la mujer con la “tentación diabólica” y la “peor encarnación del mal” (256). Dentro de la literatura anti-feminista castellana, se ve claramente esta asociación a través de la imagen serpentina, una imagen que cambió constantemente durante la Edad Media. A través de este estudio, se examina el papel de la serpiente en *Sendeban o libro de los engaños de las mujeres*, en *Celestina* y en *Lazarillo de Tormes*, y también se verá que cada obra recoge algunos elementos de la anterior.

Para poder entender bien la función de la serpiente en estas tres obras, es forzoso explorar su representación y su metamorfosis durante la Edad Media dentro de la literatura y el arte. Henry Ansgar Kelly nos habla de la importancia de los rabinos europeos, especialmente los del norte de Francia, ya que protegieron las enseñanzas judías en Occidente. Sin embargo, fue Andrés de San Víctor quien empezó a comentar estos escritos hebreos. El trabajo que hizo alrededor del año 1147 sobre el *Octateuco* explica su opinión de que la serpiente tenía pies y que no deseaba a Eva sino que le hablaba a través del diablo. Como cuenta Kelly, antes del comentario de Andrés de San Víctor se ve que el diablo siempre estaba “illustrated separately from the serpent, as in the Old English Junious manuscript (circa A.D 1000)” (303). Asimismo existía la tendencia medieval de dibujar todo tipo de serpiente con alas, pies y cabezas de perros. Existían, por tanto, serpientes del Edén con estas cabezas caninas en algunas de las más primitivas representaciones. Los bestiarios del siglo XII también mostraban varias serpientes con alas y pies aunque en los más antiguos, del siglo IX, no tienen miembros

(el manuscrito de Bern).¹ Es conveniente recalcar, como señala Kelly, que los inicios de la transformación de la serpiente del Edén se hallan en el *Stuttgari Psalter* del año 820 y 830 donde, como sucede con otras serpientes más grandes y con los dragones, no tienen miembros. Sin embargo, hay otro monstruo infernal, con cabeza y piernas de perro y cuerpo que termina en una cola serpentina. Kelly encuentra que esta criatura y la ballena que traga a Jonás son bastante similares salvo en el hecho de que el cuerpo serpentino de la ballena tenga las aletas de un pez (303-305). Esta comparación nos servirá cuando nuestro estudio llegue al segundo tratado de *Lazarillo de Tormes*.

Algunos estudiosos han asociado esa famosa serpiente con una especie en concreto, las *pareas*, ya que puede ponerse en pie apoyándose con su cola como se ve en la *Farsalia* de Lucano y en las obras de San Isidoro. Luego, alrededor del año 1170, una nueva tradición empezó a manifestarse: la de la serpiente con cara de doncella. Esta nueva imagen comenzó a aparecer gracias a la *Historia scholastica* de Petrus Comestor, un texto que parafrasea la Biblia recurriendo tanto a obras sagradas como a obras profanas. Como cita Kelly, en su historia del *Génesis*, Petrus dice lo siguiente:

The serpent was more cunning than all other animals, both by nature and by accident—by accident, because it was filled with the demon... Because he was afraid of being found out by the man, he approached the woman, who had less foresight, and was wax to be twisted into vice... He also chose a certain kind of serpent, as Bede, says, which had the countenance of a virgin, because like favors like; and he moved its tongue to speak, though it knew nothing itself, just as he speaks through the frenzied and possessed (Kelly 308).

¹ Véase Shipley, George A. "Bestiary Imagery in *La Celestina*." *Homenaje a Stephen A. Gilman*. 9 (1982): 211-218. En este artículo Shipley muestra la importancia de las imágenes de los bestiarios que existen en *La Celestina*. Nos explica que "The functions of bestiary references, like those of proverbs, are primarily hortatory and cautionary" (212). Analiza estas imágenes en el Auto IV durante el que Celestina hace su primera visita a Melibea. Para Celestina, las imágenes de los bestiarios son otro instrumento de persuasión y seducción.

Esta imagen que nos ofrece Kelly describe bien, como se verá más adelante, a Celestina, quien, como la serpiente, es astuta y domina todo tipo de situación con su lengua y con la ayuda del diablo.

Cirlot también nos ayuda a entender los diversos papeles que ha desempeñado la serpiente en cuanto a la simbología. En su opinión, la serpiente transmite varias significaciones como resultado de su totalidad: “avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, lengua amenazante, esquema ondulado, silbido, forma de ligamento y agresividad por enlazamiento de sus víctimas” (405). Apoyándose en Blavastsky, Cirlot también sostiene que “físicamente, la serpiente simboliza la seducción de la fuerza por la materia (Jasón por Medea, Hércules por Onfale, Adán por Eva)” (406). Igualmente nos enseña que el árbol corresponde al “principio masculino” mientras que el del femenino es el de la serpiente (408). Con todo eso, es conveniente tener en cuenta los actantes de la gran caída del hombre en el Génesis: el hombre, la mujer, el árbol y la serpiente.

Una vez repasado este panorama de la metamorfosis de la imagen serpentina, podemos empezar nuestro estudio textual, comenzando con el texto más viejo, el *Sendebar* o *Libro de los engaños de las mujeres*. En cuanto a esta obra, existe poca crítica y de difícil localización. Lacarra, en su introducción al *Sendebar*, nos dice que es “la primera traducción al castellano de una obra de origen oscuro y difusión amplísima” (13). De hecho, los críticos debaten un origen persa, hebreo e indio. Durante el siglo XII, apareció la primera versión latina que hizo posible su introducción en el mundo Occidental. (13-18). Como es sabido, la historia empieza con un rey que a pesar de tener noventa mujeres no consigue que nazca su heredero. Una de sus mujeres le recomienda

que se lo pida a Dios, y al acostarse con ella se queda embarazada. Al nacer el niño, los sabios le trazan el horóscopo, y revela que “sería de lengua vida y gran poder, pero que al cabo de los veinte años le había de acontecer algo con su padre por lo cual estaría en peligro de muerte” (47). A partir de los quince años, el rey nota que su hijo no está aprendiendo. Por consiguiente, le envía con el sabio Cendubete, que promete enseñarle todo lo necesario en un palacio excluido del mundo. Al analizar las estrellas del príncipe, Cendubete ve que este está en peligro si habla antes de que pasen siete días, por lo que le ordena que calle totalmente. Al día siguiente el rey manda por su hijo y ve que no habla. Como las mujeres son todas lujuriosas y malvadas no es chocante que una de las esposas quiera matar al rey y casarse con el príncipe para hacerse reina. Por desgracia, el infante rompe su promesa de no hablar haciéndole saber a la mujer que él estaba en peligro. Enfadada con él por no colaborar con su plan magnicida, la mujer decide fingir una violación. A partir de aquí la historia alterna cuentos relatados por los privados para convencer al rey de que no mate a su hijo con otros contados por la mujer con la intención de que el rey ejecute a su único hijo.

Por supuesto, los cuentos que nos interesan son los que nos ofrecen una imagen de la mujer serpentina o diabólica. Para empezar, el sexto cuento –contado por la mujer– nos habla de un príncipe aficionado a la caza que va con un privado a practicar su deporte preferido. Al seguir el rastro de un venado se encuentra con una moza perdida que le informa de que es la hija de un rey. Van juntos hasta que llegan a una aldea vacía donde ella entra. El príncipe y el lector se dan cuenta a la vez de que no era una moza sino una diabla. Al regresar, la diabla ya es plenamente consciente de que su compañero de camino está nervioso y le pregunta por la causa de su molestia. Miente al decir que teme

el daño de un compañero, y la diabla le aconseja que pida ayuda a Dios. Usando este consejo, el joven ruega a Dios que le libere del diablo y, de este modo, el diablo cae y comienza a revolcarse en la tierra, imitando así los movimientos serpentinos.

Como señala Fradejas Lebrero, la intencionalidad de la narración es poco clara ya que el propósito es convencer al rey de que mate a su hijo (75). Lo que es claro es la asociación de la mujer con el diablo/la serpiente. A través del cuento se ve el triunfo del bien contra el mal representado por el joven (hombre) contra el diablo (mujer). A la vez se ve que el hombre es superior a la mujer en cuanto a la inteligencia, ya que usando el propio consejo de la mujer/diablo es capaz de vencerla.

El octavo cuento también es contado por la mujer. Como el anterior, este cuento es algo ambiguo. La trama es bastante sencilla: un rey ha prometido su hijo a la hija de otro rey. Así el rey envía a su hijo, acompañado de un privado, al otro monarca y durante el viaje pierden el camino. Llegan a una fuente cuya agua tiene el poder de hacer mujer a cualquier hombre que la beba. Aunque el privado sabe de este poder, no le dice nada al príncipe. Mientras el privado va en busca de los otros compañeros, el príncipe bebe de la fuente y, por consiguiente, se convierte en mujer. De repente aparece un diablo que pregunta qué le pasa al príncipe y éste le responde con el cuento del engaño del privado. El diablo le dice que se convertirá en mujer por un periodo de cuatro meses tras los cuales el príncipe regresará a su estado original. Sin embargo, el diablo se convierte en una mujer embarazada y el príncipe le vence explicando que cuando le había hecho pleito, era doncella y virgen. Lo que queda confuso, como señala Lebrero, son el embarazo del diablo –ya que los dos eran mujeres cuando sucedió–, la razón del juicio y la conclusión de que el príncipe había vencido al diablo. Aun así, el embarazo no es

erróneo, ya que al convertirse en mujer, el diablo hace hincapié en su castigo eterno: los dolores del parto. Asimismo, es posible que funcione como una parodia de la Inmaculada Concepción. Aquí no es la Virgen María sino la “Virgen Diabla” la que se queda preñada. Más aún, al final, a través de sus propios cuentos, el príncipe es capaz de salvar la vida y es la mujer la que es condenada a muerte. Por tanto, el hecho de que sus cuentos –los de ella– posean poca lógica alude a su posición de perdedora en el debate entre la mujer y los privados.

Luego, en el duodécimo cuento, en vez del diablo vemos una culebra de verdad. A diferencia de los otros dos relatos, no es la mujer la que habla sino el quinto privado. Nos narra la historia de una mujer que se va de casa dejando a su hijo en la cuna bajo la supervisión y cuidado de su marido. Sin embargo, el marido tiene que irse a ver al rey y deja al niño con su perro. Mientras el perro vigila, entra una culebra que, al oler la leche materna, intenta acercarse al niño. El perro la mata y lleno de orgullo va a saludar a su dueño. Éste, al ver a su perro con la boca ensangrentada, le mata pensando que había atacado su hijo. De nuevo vemos la serpiente asociada al pecado original, cuyo castigo hace sufrir a las mujeres con los dolores del embarazo y el parto. Lo que nos interesa es la atracción de la serpiente hacia la leche que también se ve en el cuento diecinueve, el cuento del príncipe, aquel en el que una criada compra leche que lleva en un recipiente sobre su cabeza. En aquel preciso momento pasa por encima un milano que lleva una culebra en sus garras, y al apretarla suelta veneno que cae sobre la leche. Todos beben esa leche y mueren.

En nuestro segundo texto, *La Celestina*, Melibea, durante el Acto X, dice a la vieja alcahueta lo siguiente: “Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de

mi cuerpo” (X.i.196), y luego le cuenta que “[su] mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes” (X.i.198). Por lo tanto, se crea una imagen en la que unas serpientes muerden el seno de Melibea hasta el mismo interior de su corazón. Claro, el seno es de donde sale la leche materna. Y no olvidemos que en aquel entonces dominaba la idea de un solo sexo en el que los genitales femeninos eran los mismos que los masculinos pero invertidos (de ahí viene la visión de la mujer como hombre imperfecto). Sin embargo, los científicos de la época como San Isidoro, creían que la sangre menstrual era un residuo de la nutrición y que las mujeres embarazadas usaban esta nutrición que sobraba como alimento para su feto. Después del parto, este alimento fluye “por un paso natural” a las mamas donde se blanquea (Laqueur 73-74). De ahí la atracción de la serpiente por la leche, es decir, otra asociación más de las consecuencias del pecado original.

La imagen serpentina juega un papel bastante importante en *Celestina* y, por consiguiente, existe una plétora de artículos interesantes sobre el tema. Dentro del *Sendebar* hemos visto unas mujeres listas pero malvadas ya que la inteligencia es herencia del diablo. El personaje de Celestina se caracteriza, como la serpiente, por la seducción que logra a través de su lengua, es decir de sus palabras. En esta parte del trabajo veremos que no sólo existen imágenes serpentinas concretas sino que también la propia protagonista funciona como una serpiente. Asimismo analizaremos los otros actantes que comparten ciertas características con estos reptiles.

El lector no tiene que leer más que el prólogo para llegar a la primera imagen serpentina: la de la víbora. Como Rojas nos cuenta, este animal violento “al tiempo de 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 ijares de la madre, por do todos salen y ella muerta queda; él cuasi como vengador de la paterna muerte” (prólogo 16). A primera vista, el comentario del prólogo parece que no tiene mucho que ver con la obra entera. No obstante, Deyermond nos explica que los criados se comportan como las crías de la víbora, puesto que causan la muerte de “la Madre Celestina”. También nos recuerda que después de las relaciones amorosas entre Melibea y Calisto, Calisto, el macho, muere antes que Melibea, la hembra.²

Nuestra Celestina funciona como un tipo de parodia de la serpiente de cabeza de doncella de la que hemos hablado antes. Por supuesto, ya ha perdido su belleza (tras varias mudanzas de piel), pero es conveniente recordar aquella “época dorada” en que casi todos los hombres de la ciudad eran clientes suyos:

Caballeros, viejos y moços, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes...Que hombre había que, estando diziendo missa, en viéndome entrar se turbaba, que no hazía ni dezía cosa a derechas. Unos me llamaban “señora”, otros “tía”, otros “enamorada”, otros “vieja honrada”. Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí a las idas a la suya; allí se me ofrescían dineros, allí promesas, allí otras dádivas... (IX.iii.190).

Ya mayor y envejecida, Celestina se dedica a la brujería y a reparar el himen de mujeres que dejaron de ser vírgenes, trabajos que han sido asociados con la serpiente. Por ejemplo, Rosario Ferré y Vicente Blay Manzanera han explorado la metáfora del hilado y su importancia en cuanto a la acción de la obra: “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” (Blay Manzanera 134-

² Vicente Blay Manzanera, “Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en Celestina.” *Celestinesca* 20, 1-2 (1996), pág. 144; información obtenida del artículo de Deyermond “Symbolic Equivalente in *La Celestina*: A Postscript.” *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978): 25-30.

135). Es decir, nuestra protagonista se mueve como una serpiente. Ella está en movimiento perpetuo y entra en todos los espacios ajenos con asombrosa facilidad: la casa de Calisto, la casa de Melibea, la de sus clientes, etc... Sin embargo, no sólo entra en lugares físicos sino que también se introduce en los cuerpos como bien se ve en la escena en la que masturba a Areúsa (Auto VII). No en vano es el único personaje que tiene relaciones con todos los demás. A través de estas relaciones y su lengua bífida, seduce a los otros para obtener el dinero que desea mostrando así que es consciente de “la potencialidad del lenguaje como instrumento de poder y manipulación” (Blay Manzanera 138). De esta manera, al igual que la serpiente del Edén, Celestina se acerca a su víctima y a través de sus palabras logra lo que quiere. A causa de su avaricia, críticos como Rosario Ferré y Blay Manzanera, han asociado a Celestina con la *cupiditas* “en cuyo significado convergen la doble acepción de ‘codicia’ ... y ‘concupiscencia’....” (Blay Manzanera 135).

Pero no sólo se ha comparado a Celestina con una serpiente; están también los personajes que comentan sus características físicas, principalmente su lengua. Por ejemplo, en el sexto acto, en diálogo con Celestina, Sempronio le dice lo que sigue: “Maldizente venenosa, ¿por qué cierras las orejas a lo que todos los del mundo las aguzan, hecho serpiente que huye la voz del encantador? Que sólo por ser de amores estas razones, aunque mentiras, las habías de escuchar con gana” (VI.ii.129). Antes de eso, en el acto, V, Sempronio se refiere a Celestina como “esta venenosa víbora” (V.ii.121).

Además de las comparaciones serpentina, los otros personajes también aluden a una relación entre Celestina y el diablo. Por ejemplo, Sempronio dice al ver a Celestina:

“o yo no veo bien, o aquélla es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae!” (V.i.119). Luego, en la escena siguiente, hablando mal de Celestina en un aparte, proclama: “Mala vieja falsa es ésta; el diablo me metió con ella. Más seguro me fuera huir desta venenosa víbora que tomalla” (V.ii.121). Empleando el aparte, Aréusa, con palabras semejantes a las de Sempronio, también la acusa de andar con el diablo: “Válala el diablo a esta vieja, con que viene como huestantigua a tal hora” (VII.ii.151). Asimismo, Elicia le llama “este diablo de vieja” (VII.iv.159). Sin embargo, la auto-confirmación soporta mayor más peso, y a través de sus propias palabras, o quizás a través de las del diablo mismo, como ser poseído, Celestina nos cuenta de su relación con Lucifer. Me refiero a la escena en que Celestina conjura al diablo y usa el aceite serpentino para hechizar el blanco hilado que va a llevar a Melibea. Durante este monólogo dice: “¡oh amenazas de doncella brava, oh airada doncella, oh diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy. Assí amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla cuanto quise, con la ausencia de su madre...” (V.i.118). Y más adelante: “Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá; escapóme Dios de Pármeno; topóme con Lucrecia” (X.ii.200). En conclusión, Celestina, como la serpiente del Edén, recibe su poder seductivo del diablo para el que trabaja.

A pesar de todo, no sólo es la protagonista la que se relaciona con la serpiente, sino que también hay otros tres actantes de suma importancia en cuanto a la trama: el hilado, el cordón y la cadena de oro, cuyas significaciones han sido interpretadas por el crítico Alan Deyermond. Según su estudio, estos tres objetos juegan juntos formando una cadena entre sí. En primer lugar, como explica Deyermond y ya hemos visto en la cita anterior, el diablo, a través del hechizo, entra en el hilado que Celestina lleva a la casa de

Melibea. Luego, dado que el hilado y el cordón de la doncella son similares en apariencia y uno es cambiado por el otro, el diablo deja el hilado y entra en el cordón. Después el diablo entra en el cuerpo de Calisto al tocar el cordón, y el joven enamorado cambia una cadena de oro por la prenda de Melibea. A la vez, todos estos objetos tienen una forma serpentina, y, como Celestina, están en movimiento perpetuo, pasando por las manos de unos y otros.

La magia que nuestra alcahueta emplea también se aprovecha de la serpiente. Como se sabe, un producto de laboratorio que usa en su hechizo es el aceite serpentino. A través de este ingrediente, el diablo puede entrar en el hilado. Asimismo, la siguiente vez que Celestina ve a Melibea tras llevarle el hilado, esta –como ya hemos recogido previamente– le cuenta que “[le] comen [su] corazón serpientes dentro de [su] cuerpo”, y luego sigue diciendo que su “...mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes” (X.ii.196-98). Por lo tanto, se ve que nuestra serpiente es capaz de llamar a otros de “su especie” para llevar a cabo sus deseos. Más aún, como hemos dicho antes al analizar las imágenes del *Sendebär*, se ve que las serpientes llegan a su seno a causa de su atracción por la leche. De aquí que se pueda suponer que Rojas alude a las relaciones sexuales entre Melibea y Calisto (logradas por dos serpientes, Celestina y la que se introduce con el hechizo), las cuales la dejan embarazada para que pueda sufrir el castigo máximo de la mujer por haber pecado en el Edén. Más aún, esta escena tiene que ver con el duodécimo cuento del *Sendebär*. Como nos dice Deyermond, Celestina logra entrar en casa de Melibea porque el hilado que lleva “appeals to a weak point in Alisa” (8). Como la madre de dicho cuento, Alisa deja a su

hija bajo la supervisión de su criada. Por lo tanto, nuestra gran serpiente, Celestina, que huele esta “leche” de los senos de Melibea, entra e intenta aprovecharse de ella.

Al mencionar el Edén, es forzoso relacionar los detalles de este pasaje de la Biblia y los acontecimientos de la *Celestina*. En primer lugar, el primer Auto empieza en el jardín de Melibea durante una situación ideal para Calisto ya que se encuentra al lado de Melibea, su amada y su dios. Por supuesto, Celestina será la serpiente que penetra en este espacio con el propósito de satisfacer sus deseos lujuriosos. En vez de comer del árbol del conocimiento, tocan el hilado o el cordón que llevan el hechizo de dicha serpiente. Su castigo, por supuesto, es la muerte, una muerte similar para los dos. Calisto se cae durante una visita a Melibea y luego su amada se suicida arrojándose desde la torre de su casa. Con el cadáver de su hija a sus pies, Pleberio se dirige a la Fortuna en su célebre monólogo:

“Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tu hechos regidos por alguna orden, agora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me parecen un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto...” (XXI.i.318).

La Fortuna no se comporta como Pleberio esperaba, y al darse cuenta de la verdad, se ve que el prado, un lugar ameno como el jardín de Melibea, está inundado de serpientes. Así la obra, como una serpiente ondulada, tiene una forma cíclica en la que empieza con una imagen serpentina y termina con otra.

Para empezar el análisis del tercer texto, el *Lazarillo*, es conveniente comenzar con el segundo tratado, aquel en que el lector se encuentra con una clara referencia serpentina. Como se sabe, durante este tratado Lázaro sirve a su segundo amo, el clérigo de Maqueda. Como siempre, Lázaro tiene que enfrentarse a una situación de subsistencia

difícil. Su amo le da muy poca comida y, por lo tanto, recurre a comer los bodigos de pan que están dentro del arcaz de su amo. Para poder acceder a esta caja de pan, primero usa una llave que consigue de un calderero a cambio de unos cuantos bodigos. No obstante, teme que su amo se vaya a dar cuenta y se le ocurre “un pequeño remedio”. Puesto que el arcaz está viejo y lleno de pequeños agujeros, rompe el pan dejando migas de tal manera que parezca que son ratones los que han entrado por los agujeros. Por su parte, su amo decide reparar los agujeros, clavándolos con tabillas, y dejar en su interior una ratonera con cortezas de queso. Con todo, Lázaro sigue comiendo ahora pan y queso, y la única explicación posible, según los vecinos, es que merodee una culebra por la casa. Por desgracia, un día Lázaro se duerme con la llave escondida en su boca, y respira de tal manera que el aire sale del agujero de la llave reproduciendo un silbido similar al de una serpiente, y así revela la verdadera identidad del reptil.

Núñez Rivera nos ayuda a entender esta escena. Según él, el truco de los ratones funciona porque es el propio protagonista el que emplea esta táctica. Sin embargo, los vecinos apuestan por la presencia de la culebra. Núñez Rivera también destaca el “juego lingüístico” que utiliza Lázaro para hablar de la culebra ficticia, es decir, el hecho de que sustituya ‘culebra’ por ‘culebro’ para que concuerde con su propio género: “Desta manera andaba tan elevado y levantado del suelo que, a mi fe, la culebra, o culebro, por mejor decir, no osaba roer de noche ni levantarse al arco; mas de día mientras estaba en la iglesia o por el lugar, hacía mis saltos” (47). Así, el protagonista, se convierte metafóricamente en una serpiente que penetra en el arcaz del pan religioso, o como dice Anson Piper, el “breadly paradise”³. En conclusión, como la serpiente del Edén, Lázaro

³ Anson Piper (“The Breadly Paradise of *Lazarillo de Tormes*”) analiza el significado religioso del arcaz y del pan. Según él, Lázaro juega el rol del excomulgado ya que no tiene acceso al arcaz. También juega el

también penetra en un paraíso, un lugar prohibido para él. Lázaro compara los castigos que recibe con la estancia de Jonás dentro de la barriga de la ballena que le tragó. Como hemos dicho antes, la imagen de la ballena se relaciona con la serpiente, ya que se parece al monstruo infernal que tiene la cabeza y las piernas de un perro y un cuerpo que termina con la cola de una serpiente, una imagen que se encuentra en el *Stuttgari Psalter* del año 820 y 830.

Aunque tradicionalmente la imagen de la serpiente, si se representaba con rasgos humanos, tenía la cara de una mujer, eso no resulta problemático en cuanto al género de nuestra serpiente. Existen varios estudios en los cuales se explica la naturaleza pasiva y homosexual de nuestro protagonista, asociándole así con lo femenino⁴. Como se sabe, la escena en la que Lazarillo roba la longaniza del ciego está cargada de alusiones sexuales. Hasta los propios médicos medievales pensaban que la longitud de la nariz estaba en relación con la longitud del falo y, por lo tanto, representaba la virilidad del hombre (Bajtín 82). Así, el hecho de que el ciego meta su nariz en la boca de Lázaro para hacerle vomitar la longaniza, nos recuerda al prólogo de *Celestina* donde Rojas nos habla de la víbora. Aquí, el ciego juega el papel activo del macho que mete su cabeza dentro de la boca de la hembra, representada por Lázaro. Aunque Lázaro no mata al ciego en este momento, vemos que al despedirse de él, le deja caído en el suelo.

papel del alumbrado porque es iluminado por Dios, quien le envía al calderero para abrir el arcaz. Al deshacer las reparaciones que había hecho el clérigo, el protagonista participa, metafóricamente, en unas cruzadas.

⁴ Para estudios relacionados con la homosexualidad dentro del *Lazarillo* véase los siguientes artículos: George A. Shipley, "Otras cosillas que no digo: Lazarillo's Dirty Sex." *The Picaresque Tradition and Displacement*. Ed. Giancarlo Maiorino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; Jáuregui B. Sifuentes, "The Swishing of Gender: Homographetic Marks in *Lazarillo de Tormes*." *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Sylvia Molloy. Durham: Duke UP, 1998. 123-140 y B. Bussell Thompson and J. K. Walsh, "The Mercedarian's Shoes (Preambulations On the Fourth Tratado of *Lazarillo de Tormes*)." *MLN* 103.2 (1988) : 440-48.

Aunque no aparecen otras imágenes serpentinadas dentro del texto, el lector se da cuenta que el autor anónimo del Lazarillo (sea Hurtado de Mendoza, Fray Juan de Ortega, Sebastián de Orozco, Lope de Rueda o Juan de Valdés) había aprendido algo más de Rojas, el poder seductivo de la palabra. Como Celestina y las serpientes, Lázaro usa su lengua para dominar y conseguir lo que quiere. Sieber estudia la importancia de la palabra en esta obra. Ve el golpe que el ciego da a Lázaro contra el toro de piedra durante el primer tratado como su “semiotic initiation of language” (1). También con el ciego, Lázaro se da cuenta de la importancia de la lengua para obtener dinero y comida ya que su amo sobrevive a través de sus oraciones. Como dice Sieber, “language in its literal sense is seen here as a commodity to be exchanged within the defining framework of life as a marketplace” (10). Luego, en el tercer tratado, Lázaro usa su boca para pedir comida tanto para él como para el escudero. Quizás el tratado que muestre mejor la importancia de la lengua es el sexto, donde Lázaro logra obtener un trabajo remunerado. Como pregonero, su éxito depende del “speech and cunning”, su boca es muy importante en la venta de las cosas. Como dice Sieber, su “economy is linguistic in nature” and “his mastery over oral language [is able] to bring him both money and position within Toledo’s society” (76). Por lo tanto, se ve que Lazarillo también posee una lengua *cupiditas*, pícaro codicioso en busca de ascenso social a través del dinero.

Además de su lengua codiciosa, Lázaro –como nuestra otra serpiente, Celestina– está en movimiento perpetuo. El hambre controla sus movimientos ya que siempre está en busca de comida. También se mueve de un amo a otro, y, al igual que Celestina, sabe los secretos de los otros. La vieja alcahueta usó esta información para “arrimarse” también a los otros personajes y aprovecharse de ellos. Por ejemplo, al conocer la afición

de Calisto por Melibea, se aprovecha muy a lo Maquiavelo de la oportunidad. De forma similar, Lázaro usa los casos escandalosos de otros para justificar y suavizar los sucesos de su propia vida.

En conclusión, hemos visto cómo en la literatura medieval castellana de corte misógino se emplea la imagen serpentina para lograr la difusión de opiniones antifeministas. Desde el *Sendebarr* hasta el *Lazarillo*, esta imagen cambia sobremanera. En el *Sendebarr* se ve una separación del diablo y la serpiente como en las primeras manifestaciones serpentina del Edén de las que habla Kelly. Luego, en *Celestina*, se ve una clara dependencia de la serpiente y del diablo. A su vez, en los últimos dos textos, la serpiente juega un papel más activo dentro de la obra. Como hemos señalado, nuestros dos protagonistas serpentinos, *Celestina* y *Lázaro*, dependen de su lengua para obtener lo que quieren, sea dinero, sea comida. Como el reptil, siempre están moviéndose y entrando con facilidad en lugares ajenos. No nos sorprende que este animal haya sido elegido para representar “lo malo femenino”, ya que desde el origen del cristianismo parece clara la relación entre la serpiente y la maldad congénita de la mujer.

Bibliografía

Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1989.

Blay Manzanera, Vicente. “Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*”. *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 129-54.

Cacho Blecua, Juan Manuel y María Jesús Lacarra Ducay. “El marco narrativo del *Sendebat*”. *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: Estudios medievales*. Anubar: Zaragoza, 1977. 223-243.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

Deyermond, Alan D. “Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalente in *La Celestina*”. *Celestinesca* 1.1 (1977): 6-12.

Flores, Nona C. “Effigies Amicitiae...Veritas Inimicitiae: Antifeminism in the Iconography of the Woman-Headed Serpent in Medieval and Renaissance Art and Literature”. *Animals in the Middle Ages: A book of Essays*. New York: Garland Publishers, 1996. 167-95.

Kelly, Henry A. “The Metamorphoses of the Eden Serpent during the Middle Ages and Renaissance”. *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 2 (1971): 301-28.

Laqueur, Thomas. *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, 1994.

Le Goff, Jacques. *La civilización del occidente medieval*. Barcelona: Paidós, 1999.

Lazarillo de Tormes. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Vicens Vives, 2003.

Núñez Rivera, Valentín. *Razones retóricas para el Lazarillo: Teoría y práctica de la paradoja*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Ornstein, Jacob. “La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana”. *Revista de filología hispánica* 3 (1942): 219-32.

Piper, Anson C. “The Breadly Paradise of *Lazarillo de Tormes*”. *Hispania* 44.2 (1961): 269-71.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Vicens Vives, 2005.

Sendebat. Ed. María Jesús Lacarra, Madrid: Cátedra, 1989.

Sendebar o Libro de los engaños de las mujeres. Ed. José Fradejas Lebrero. Madrid: Castalia, 1990.

Sieber, Harry. *Language and Society in La vida de Lazarillo de Tormes*. Baltimore: John Hopkins U. Press, 1978.

Shiple, George A. "Bestiary Imagery in *La Celestina*". *Homenaje a Stephen A Gilman*. 9 (1982): 211-218.