

**Amor, violencia y narración: una lectura de las imágenes de la caza en el *Libro de buen amor* y *La Celestina***

Nicolás Hernández Vargas

*Trabajo de grado para optar al título de Literato*

Dirigido por

Santiago Restrepo Ramírez

Universidad de los Andes

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Bogotá

2020

## *Agradecimientos*

A Santiago Restrepo, por recordarme que en la escritura la sencillez es una virtud. Por sus consejos y correcciones para hacer de este escrito una realidad.

A Pedro Adrián Zuluaga, por mostrarme que las historias, incluso en sus fisuras, hay que leerlas con sospecha y gratitud.

A Santiago Melo, por enseñarme que reconocer al extranjero es otra forma de entender mi propio mundo.

A Mario Barrero, por incentivar me a confiar en mis lecturas e interpretaciones, y por permitirme explorar mi voz narrativa en sus clases.

A Mateo, por el azar. Por ser lector y consejero en este viaje. Por mostrarme que con las palabras también creamos mundo, y que en las grietas del lenguaje siempre resplandece la amistad.

A Nicolás, por las lecturas con las que se abrieron muchas puertas. Por recordarme constantemente que la escritura sólo puede ser propia si se forja desde la intuición.

A Carmen, por mostrarme nuevas formas de leer. Por enseñarme que en el silencio existe y siempre está la posibilidad del encuentro fraterno.

A María y a Antonia, por *La Celestina*, la música, las películas, la poesía. Por las conversaciones de las que nacieron muchas de las ideas depositadas en este escrito.

A María y a Felipe, por ser dos exploradores más en esta travesía. Por la complicidad y la sinceridad de sus palabras.

A mi familia, por ser apoyo y compañía durante el enclaustramiento. Porque siempre fueron un faro que orientó mi escritura cuando estuvo a punto de extraviarse.

## TABLA DE CONTENIDOS

1.	Prólogo .....	5
2.	<i>Libro de buen amor</i> .....	12
	a. Preludio: disputa entre el Arcipreste y don Amor .....	13
	b. Ejemplo de las ranas y don Júpiter: la enseñanza de los límites .....	15
	c. Ejemplo del águila y del cazador: el peligro presente en el propio cuerpo .....	20
	d. Conclusiones .....	24
3.	<i>La Celestina</i> .....	26
	a. Prólogo y Epílogo: el lugar de la caza en el cosmos violento .....	26
	b. Preludio: preparación para la cacería .....	29
	c. Secuencia: la narración de la caza .....	32
	d. Conclusiones .....	40
4.	Epílogo .....	41
5.	Obras citadas .....	45

Tras de un amoroso lance,  
y no de esperanza falto,  
volé tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance

San Juan de la Cruz

“Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta con menos que Dios”

Santa Teresa de Jesús

*(Libro de la vida, XXIX)*

## PRÓLOGO

Como cazadores que se encuentran momentos antes de entrar al campo en la búsqueda de su presa, los invito a ustedes a que se acerquen para oír una advertencia. Este ensayo no pretende establecer una única visión sobre el concepto de amor en las obras de las que tratará el análisis, porque, como tema central del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y de *La Celestina* de Fernando de Rojas, no carece de matices y se presenta de diversas maneras a los lectores. Yo, en una búsqueda de la que más adelante se darán cuenta, indagaré en las imágenes de la caza para intentar encontrar qué aportan en la construcción de las nociones de amor en las dos obras.

Por otra parte, tampoco pretendo que este escrito sea una lección práctica, dado que no es un análisis que les otorgue a ustedes, lectores, armas para llevar a cabo la caza amorosa. Observaremos las herramientas que se utilizan en las obras para la conquista, y nos regocijaremos con las estrategias empleadas por los cazadores para alcanzar a sus presas. Desde una mirada contemplativa, desde la claridad interpretativa que da la distancia, este ensayo intenta transmitir aquello que se revela al observar desde la periferia la cacería que se lleva a cabo en el campo del amor. Ahora, subiendo al cielo para contemplar la caza como un halcón que volando por los aires ve cómo un lobo persigue a las ovejas por el campo, les hago una invitación a elevarse conmigo para situarnos en las alturas, de manera que podamos divisar con claridad las imágenes de la cacería.

Así, observamos cómo el lobo merodea por el campo y se escurre entre los matorrales para mantener en la mira a su víctima. Da vueltas por el lugar planeando su estrategia para obtener la victoria. Del mismo modo nosotros, preparando el análisis, nos arrojamos a inspeccionar la genealogía de la caza de amor. Los convoco, entonces, a hacer un breve recorrido literario por los

referentes acerca de este tópico para que al momento de retornar al *Libro de buen amor* y *La Celestina*, y ver qué sucede con las ovejas y el lobo, estemos preparados para contemplar la caída (o redención) de la presa.

El linaje de la caza amorosa, también cercana a la pesca, tiene sus inicios en la literatura griega, y, como lo expone Rosario Moreno Soldevilla en el *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (Siglos III a.C – II d.C)*, es un tópico “que explora la naturaleza ambigua del amor, que se ve, por un lado, como una lucha o persecución, que implica esfuerzo y un cierto grado de violencia, y, por otro, como arte o técnica” (85). Así, se puede detallar cómo es un acto violento que, en todo caso, requiere de cierta maestría para llevarse a cabo. En ese sentido, quienes más desarrollaron este motivo fueron los poetas latinos, entre los que destacan Virgilio, Horacio, Tibulo y, sobre todo, Ovidio, dado que este último en su *Ars amatoria* logró plasmar el tópico con un fin didáctico (Moreno Soldevilla 85). De ese modo, es necesario revisar los preceptos esenciales de la doctrina ovidiana.

En el *Arte de amar*, Ovidio inicia incitando a los lectores desarmados a que se acerquen para instruirse en las artes de la conquista amorosa: “Si alguien entre la gente no conoce el arte de amar, que lea esta obra y, al concluir el poema, que ame instruido entonces” (Ovidio vv.1-3, ed. Arcaz Pozo)<sup>1</sup>. El ofrecimiento es expreso: todo aquel que desee aprender a amar debe conocer aquello que el poeta expondrá en su escrito. La exhortación a la lectura es una invitación que no sólo pretende instruir en las artes de amar a quien lea la obra como si fuera un manual práctico que le enseña tácticas para salir victorioso en la conquista amorosa, sino también una indagación en el

---

<sup>1</sup> En la edición en latín se hace más claro que el arte de amar es un objeto de conocimiento, pues el verbo *nosco*, usado por Ovidio, se puede traducir literalmente como “obtener conocimiento de”, lo que podría traducirse como “no ha obtenido conocimiento del arte de amar”. Es un verbo que tiene que ver con el intelecto. Aquí, Arcaz Pozo opta por usar conocer. Lo mismo sucede con la palabra *doctus*, que puede traducirse como “aprendido”, “entrenado” o “experimentado”, entre otras. Arcaz Pozo usa instruir. En este trabajo seguiremos las traducciones usadas por Arcaz Pozo, pero teniendo en cuenta los matices aquí destacados.

plano teórico que intenta revelar las claves sobre qué es y cómo se da el amor. Como propone Roy Gibson, “The first two books of the *Ars* offer men humorous and cynical instruction in the art of seducing the opposite sex” (90). La obra se perfila, sobre todo, como un texto que procura instruir acerca de la seducción, y con el cual se puede aprender a tener conquistas amorosas exitosas. Ese es, entonces, el fin de la obra: producir un manual de instrucciones que le permita al lector aprender sobre el arte del amor (Gibson 90).

En todo caso, más allá de esta lectura global de la obra, Ovidio recurre a la metáfora de la caza de amor, que tiene como fin expresar la manera en que se libra la persecución amorosa entre el que ama y su objeto de deseo. De ese modo, al intentar enseñar dónde hay una mayor posibilidad de lograr una conquista exitosa, Ovidio utiliza las imágenes de la cacería para ilustrar sus instrucciones:

Sabe bien el cazador dónde tender a los ciervos las redes, sabe bien por qué valle merodea el rechinante jabalí; el pajarero conoce los arbustos; el que sostiene la caña conoce en qué aguas nada un abundante pescado. También tú, que anhelas dar principio a un largo amor, aprende antes en qué sitio hay mayor abundancia de jóvenes (vv. 45-51, ed. Arcaz Pozo).

El énfasis del pasaje recae en la importancia de un conocimiento del espacio y de las costumbres de la presa, que es el primer saber que debe adquirir aquel que pretenda cultivar el arte amatorio. Pero la visión de la cacería no se limita únicamente a presentar esta necesidad de conocimiento, sino que pone un ejemplo en el que se reflejan esos saberes en la práctica: “igual que las palomas, muchedumbre muy temerosa, huyen de las águilas y la tierna cordera huye a la vista de los lobos, así aquéllas temieron a los hombres que se lanzaban sin control” (Ovidio vv. 117-120, ed. Arcaz Pozo). El fragmento es claro en las imágenes que construye: el hombre, comparado con el águila y el lobo, debe tener la maestría suficiente para que la mujer, representada por la paloma y la cordera, no huya ante su tentativa de acercamiento. La cita plantea un escenario en el que el perseguidor, al

seguir los consejos del *Arte de amar*, podrá usar mejor sus garras y tener una vista más aguda que le permitan capturar con mayor destreza a su presa, a diferencia de los hombres sin control que espantan a sus víctimas.

En este sentido, es necesario remarcar que con el *Arte de amar* se inició una corriente de la tradición amorosa que tuvo pervivencia en periodos posteriores. En la Edad Media, por ejemplo, Ovidio era visto como un *auctor*, es decir, como una autoridad en temas como el amor o la mitología: “As *auctor* he is more than an author in the modern sense: he is ‘a man of great auctorite’... learned in moral philosophy, natural science and philosophy, as well as the unchallenged expert on love and the most important resource for students of classical mythology” (Dimmick 264). Así, se puede ver cómo sus ideas contribuyeron en diversas ramas, y cómo, por el hecho de ser una autoridad, las nociones de amor expresadas en sus textos tuvieron eco en otros autores. Francisco López Estrada establece que “Ovidio ofrecía un cuadro de situaciones amorosas y un juego psicológico para los personajes de los libros sentimentales” (López Estrada, *apud*. Valentín Perelló 19), de manera que los elementos que retrataba sobre el amor sirvieron de modelo para obras posteriores. Sus ideas se transmitían de manera directa, por medio de comentaristas o a través de obras pseudo-ovidianas, es decir, que se consideraban escritas por el propio Ovidio, aunque en realidad pertenecían a otros autores (Valentín Perelló 23).

Ese es, precisamente, el caso del *Pamphilus*, una comedia elegíaca anónima de inspiración ovidiana escrita alrededor del siglo XII. En esta obra una de las lecciones con las que Venus instruye a Pánfilo en el arte del amor se expresa a través de imágenes de la pesca: “Con arte se cogen los pescados bajo las cristalinas ondas” (*Liber Pamphili* 415, ed. Adolfo Bonilla y San Martín). En este pasaje se presenta nuevamente cómo el cazador debe tener el conocimiento que le dará la posibilidad de lograr la victoria en la contienda amorosa, una idea similar a la anteriormente expuesta por Ovidio: el hombre que sostiene la caña debe saber en qué lago se esconden los peces,



así como el enamorado debe saber cómo y dónde batir a su presa. El *Pamphilus*, además, tuvo una influencia notable en la transmisión de las ideas de Ovidio que llegaron al *Libro de buen amor* y a *La Celestina*. En el caso de la primera, sirvió como referente para la construcción del episodio de Don Melón y Doña Endrina (Ruiz vv. 653-891, ed. Alberto Blecua), dado que, como lo establece Félix Lecoy, ese pasaje es “la adaptación en lengua vulgar del *Pamphilus de amore*” (230), mientras que, en la segunda, el *Pamphilus* “anticipa en esquema el planteo de *La Celestina*” (Lida de Malkiel 36). Así, la influencia que tuvo esta comedia en ambas obras es patente.

La genealogía de esta idea de la cacería podría seguir con ejemplos como el que aparece en el mamotreto XIV de *La Lozana Andaluza*, de Francisco Delicado. En ese episodio Rampín, comparado con un hurón, intenta cazar, sin mucho éxito a causa de su ignorancia, a la Lozana, como ella misma le dice: “pues hagos saber que ese hurón no sabe cazar en esta floresta” (Delicado 78, ed. Carla Perugini). Sin embargo, dado que es posterior a las obras sobre las que trata este ensayo, considero innecesario proseguir con la exposición de este linaje.

Tras este breve recorrido, con una visión más aguda, observamos cómo el lobo empieza a acercarse a las ovejas, y nosotros volvemos a encontrarnos con el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina*, que, como acabamos de notar, comparten fuentes en común. Así, intentaré ver qué aportan las imágenes de la caza a las concepciones del amor expuestas en la obra de Juan Ruiz y la de Fernando de Rojas.

En todo caso, es necesario aclarar que en las imágenes de la caza amorosa que trabajaré el componente de las figuras de los animales es fundamental. Los animales en la Edad Media, como todo objeto de la naturaleza, hacían parte de un cosmos que reflejaba la divinidad (Zambon 27), y que, por tanto, podía interpretarse como una representación alegórica. Como propone Emile Mâle parafraseado por Francesco Zambon en su obra *El alfabeto simbólico de los animales*, “en la Edad Media «el mundo es un símbolo», y, por tanto, en toda realidad natural —animales, plantas,

pedras— se oculta un significado espiritual que el hombre debe descubrir” (25, 2010). Los animales, al ser usados alegóricamente para ilustrar la caza amorosa, tienen la función de representar conceptos humanos. Por ese motivo, al ver esas imágenes en las que ellos actúan se puede ver la manera en que los humanos concebimos el amor. Mientras el lobo escoge su presa específica entre el rebaño de ovejas, procederé, entonces, a enunciar la manera en que recorreremos cada uno de los textos para contemplar las imágenes de la cacería que se presentan en las obras.

En el *Libro de buen amor* el tema del amor es el eje central sobre el que se construye la narración. La obra, a grandes rasgos, relata las aventuras amorosas de Juan Ruiz. Si bien a lo largo del *Libro* pueden encontrarse profusas referencias a la caza amorosa, para este trabajo me interesa analizar las imágenes de la caza presentes en el apartado en el que el Arcipreste debate con don Amor (vv.181a – 575d, ed. Blecua). Esta contienda se divide principalmente en tres partes: el inicio de la diatriba del Arcipreste contra don Amor (vv. 181a - 371d, ed. Blecua), el cierre de su afrenta (vv. 372a - 422d, ed. Blecua) y la respuesta que don Amor da al Arcipreste (vv. 423a – 575d, ed. Blecua). Me centraré en tres apartados de la primera parte, que son los siguientes: “De cómo el Amor vino al Arçipreste e de la pelea que con él ovo el dicho Arçipreste” (vv. 181a - 188d, ed. Blecua), que funciona como una presentación del Amor narrada por el Arcipreste; el “Enxiemplo de las ranas en cómo demandavan rey a Don Júpiter” (vv. 199a – 216d, ed. Blecua), que sirve como marco para la exposición de los pecados capitales (Vetterling 246); y el “Ensiemplo del Águila e del caçador” (vv. 270a – 275d, ed. Blecua), enmarcado en la consideración sobre el pecado de la lujuria.

Por su parte, *La Celestina*, que también construye su trama con el tema del amor como eje central, representa la historia de Calisto y Melibea. Esta obra, a partir de las adiciones hechas por Rojas en la *Tragicomedia*, se encuentra enmarcada en la noción del mundo como guerra, que se

hace patente en dos momentos de la obra: el Prólogo<sup>2</sup> y el monólogo de Pleberio que cierra la obra. De ese modo, la acción de *La Celestina* permite vislumbrar un mundo despiadado en el que sólo existe la posibilidad de habitar un espacio violento.

En medio de esa lectura del mundo, las imágenes de la caza, como una metáfora más en la conformación de la noción de amor, aparecen en algunas intervenciones de Celestina para lograr que Melibea sea conquistada por Calisto. Es necesario aclarar que, en todo caso, las mediaciones que lleva a cabo Celestina no se presentan únicamente a través de la cacería, aunque serán las que trabajaré en este ensayo. En estas imágenes, al igual que en las del *Libro de buen amor*, se puede ver cómo a través de los animales se lleva a cabo la caracterización del cazador y, sobre todo, de la presa. De ese modo, los pasajes en los que aparecen las imágenes que trabajaré son los siguientes: el Prólogo que abre la obra y el monólogo de Pleberio que la cierra; el tercer auto, episodio en el que Celestina se prepara para ir a la casa de Melibea; y el auto sexto, cuando Celestina le comenta a Calisto lo que ha obtenido tras aquella visita.

El lobo, ahora, se prepara para dar el salto sobre su primera víctima. La oveja, que pasta tranquilamente, no tiene siquiera en mente la idea de emprender con la huida. Así, en la primera observación de la caza, he presentado los pasajes que analizaré en este ensayo. Enfoco la mirada para observar con mayor atención el primer ataque del lobo, que acaba de salir a gran velocidad del arbusto. Nosotros, entonces, entramos en el recorrido por las imágenes de la caza en las obras. Siendo así, disfrutemos ahora de la persecución y la huida que está por empezar entre el lobo y las ovejas.

---

<sup>2</sup> Como lo ha hecho gran parte de la crítica, incluyendo a Peter Russell en su edición de *La Celestina*, denomino “Prólogo” al paratexto que inicia así: “Todas las cosas ser criadas a manera de contienda...” (Rojas 14, ed. Lobera).

## ***LIBRO DE BUEN AMOR***

En el prólogo del *Libro de buen amor*, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, establece el motivo por el que escribió la obra. En un intento por guiar por el buen camino a todos aquellos que desconocen las artimañas con las que el amor hace que los hombres pierdan su cuerpo y su alma, el Arcipreste redactó el *Libro* para que, al mostrarles las distintas formas en que procede, sus lectores eviten caer en las tentaciones del *loco amor*. En todo caso, ese no es el único motivo, dado que aquellos lectores que no tengan intenciones de aprender de estos consejos encontrarán muchas maneras en las que se utilizan las maestrías del *loco amor*, y las cuales podrán emplear en sus vidas.

En ese sentido, la ambigüedad se hace patente, como gran parte de la crítica lo ha expresado<sup>3</sup>, pues dos fines contrarios se encuentran consignados por el autor en el prólogo. Los pasajes de los que se compone la obra son variados, y, a pesar de tener una línea argumentativa guiada por la presencia del Arcipreste-narrador, cuentan con diversas muestras e interpretaciones de lo que es el amor. Por eso, el motivo de este trabajo es ver qué aportan las imágenes de la caza a la noción de amor en esta obra. Los apartados que trabajaré están presentes en el pasaje de la disputa entre el Arcipreste y don Amor (Juan Ruiz vv. 181a-575d, ed. Blecua), específicamente en los ejemplos narrados por el Arcipreste. Iniciemos, entonces, con la presentación de la batalla entre los dos personajes para ver el cuadro general en el que se enmarcan las imágenes de la caza.

---

<sup>3</sup> Como lo explica Alan Deyermond en la introducción al capítulo “El «Libro de buen amor» y la poesía del siglo XIV”, que además recoge una gran cantidad de bibliografía sobre el tema, “El sentido general del *Libro* ha sido muy discutido, y la dificultad de los críticos para llegar a un acuerdo puede atribuirse en buena parte al talento que el poeta tiene para la parodia, así como su evidente gusto por la ambivalencia” (219).

PRELUDIO: DISPUTA ENTRE EL ARCIPRESTE Y DON AMOR

El pasaje de la disputa entre el Arcipreste y don Amor comienza así: “Dirévos una pelea que una noche me vino, / pensando en mi ventura, señudo e non con vino” (Ruiz vv. 181ab, ed. Blecua). El oponente es “Amor, tu vecino”, que se describe como “grande, fermoso e mesurado” (Ruiz vv. 181cd, ed. Blecua). Jacques Joret, en *Nuevas investigaciones sobre el Libro de buen amor* (1988), describe la caracterización de don Amor como “atípica”, dado que reemplaza la figura clásica de Cupido como un niño por la de un hombre que es marido de Venus (Joret 115). Este cambio, en todo caso, tiene un motivo en la obra, dado que “el equilibrio del enfrentamiento dialéctico necesitaba una igualación física e intelectual de los adversarios” (Joret 125). Así, los dos personajes de la disputa se encuentran en un lugar de paridad en el diálogo, lo que presenta la batalla como un duelo entre semejantes.

Tras la revelación del nombre, el Arcipreste inicia su diatriba contra el Amor de esta manera:

Con saña que tenía, fuilo a denostar;

díxel: «Si Amor eres, non puedes aquí estar:

eres mentiroso falso en muchos enartar;

salvar non puedes uno, puedes çient mill matar (Ruiz vv. 182ad, ed. Blecua)

Estas palabras, como se ve, están motivadas por la frustración y la rabia derivadas de sus fracasos amorosos: de ahí el ataque y la calificación como falso. Además, caracteriza al Amor como un ser que tiene un rol depredador, y que está armado con flechas emponzoñadas con las que se dedica a cazar a sus víctimas: “con engaños e lijonjas e sotiles mentiras / ... enervolas tus viras; / al que mejor te sirve, a él fieres cuando tiras / pártelo del amiga al omne que aíras” (Ruiz vv. 183ad, ed. Blecua). Este primer acercamiento presenta al Amor como un enemigo para el hombre, pues caer

en sus manos no significa una cura, sino un padecimiento que encamina a la muerte: es, entonces, un cazador que tiene como fin llevar a los hombres por un camino en el que sufren su ira.

Sin embargo, la herida origina una enfermedad en la que los afectados pierden “el sueño, el comer y el beber” (Ruiz vv. 183ab, ed. Blecua), al mismo tiempo que los impulsa a hacer tantas cosas que, al final, terminan perdiendo su cuerpo y su alma (Ruiz vv. 184cd, ed. Blecua). Es un padecimiento que se manifiesta en vida y que se caracteriza por la pérdida, pues hace que los hombres limiten sus acciones y caigan en hábitos que los encaminan a la miseria. Prosigue el Arcipreste diciéndole al Amor que “a las vegadas prendes con gran arrevatamiento” (Ruiz vv.185b, ed. Blecua), de modo que domina con violencia a sus víctimas:

Desde los omnes prendes, non das por ellos nada,  
tráelos de oy en cras en vida muy penada;  
fazes, al que te cree, lazar en tu mesnada,  
e, por plazer poquillo, andar luenga jornada. (Ruiz vv. 186ad, ed. Blecua)

En esta imagen se presenta nuevamente cómo el Amor toma a los hombres a la fuerza para confinarlos a un sufrimiento constante que se exterioriza en las acciones que realizan en su diario vivir, y que deben cumplir con el fin de alcanzar mínimamente lo que desean. Sus flechas emponzoñadas enferman al hombre, que padece la pérdida de su cuerpo y de su alma. El Arcipreste cierra este primer acercamiento recordando que la herida no puede ser curada ni por “mengía, enplasto nin xarope” (Ruiz vv. 187b, ed. Blecua), es decir, no hay remedio alguno que permita combatir los males que engendra la enfermedad causada por el Amor.

A pesar de que al comienzo se establece un duelo dialéctico entre semejantes, el parlamento del Arcipreste enseña el tipo de violencia que el Amor ejerce sobre los hombres. Es presentado como fuente de enfermedades, dolencias y padecimientos contra los que sus víctimas no pueden defenderse. Además, es un cazador de hombres capaz de matar a miles con sus flechas y de

generarles heridas mortales para que pierdan sus cuerpos y sus almas. El Arcipreste, después de este primer monólogo plagado de injurias contra su contrincante, pretende exponer, en los apartados sucesivos, las diversas formas en las que el Amor hace padecer a sus víctimas, de manera que la diatriba caracteriza cómo don Amor incita los pecados capitales en los hombres. Pero antes de exponer las consideraciones sobre los pecados, recurre a dos ejemplos, el primero titulado “ensienpro del Garçón que quería cassar con tres mugeres” y el segundo “Enxienplo de las ranas en cómo demandavan rey a don Júpiter” para mostrar de qué manera él logra que los hombres cedan a sus designios. En este caso, dado que el trabajo está orientado a las imágenes de la caza, me enfocaré en el segundo ejemplo.

#### EJEMPLO DE LAS RANAS Y DON JÚPITER: LA ENSEÑANZA DE LOS LÍMITES

El “Enxienplo de las ranas en cómo demandavan a don Júpiter”, narrado por el Arcipreste, comienza con una estrofa que declara el tema sobre el que tratará la fábula:

Los que te non provaron, en buen día nascieron;  
 folgaron sin cuidado, nunca entristeçieron;  
 desque a ti fallaron, todo su bien perdieron;  
 fueles como a las ranas, quando el rey pidieron (Ruiz vv. 198ad, ed. Blecua)

En esta estrofa se subraya la importancia de la ausencia de conocimiento como prevención ante los males del Amor. Así, se presenta el cambio de suerte de aquellas personas que, en principio, vivían felices, pero que al conocer al Amor padecieron sus desgracias. Ese es, exactamente, el caso de las ranas y del ejemplo que el Arcipreste narra.

La historia inicia con las ranas cantando y jugando en un lago, un espacio donde nada les hace daño y andan libremente (Ruiz vv. 199ab, ed. Blecua). Sin embargo, los siguientes versos introducen el acto que desencadena el problema central del ejemplo, dado que por influjo del diablo

ellas ruegan a don Júpiter que les envíe un nuevo rey: “creyeron al diablo, que del mal se pagavan, / pidieron rey a don Júpiter, mucho gelo rogavan.” (Ruiz vv. 199cd, ed. Blecua)<sup>4</sup>. Así, se presenta un primer momento de paz en el que las ranas gozan de sus bienes con soltura. Es un estado de desconocimiento de los males que les permite andar sin que algo las perjudique. No obstante, recurren a pedir un nuevo gobernante, que se entiende como el deseo por conocer algo nuevo, y que en este caso desencadenará una serie de desgracias<sup>5</sup>.

Al lago ameno llega el primer rey, una viga de lagar enviada por don Júpiter (Ruiz vv. 200a, ed. Blecua), que al caer en el agua hizo que entre las ranas se impusiera el silencio. Sin embargo, ellas no consideran a la viga un rey “para las castigar” (Ruiz vv. 200d, ed. Blecua), motivo por el cual lo desprecian y le piden a don Júpiter uno nuevo. Él oye las plegarias de las ranas con saña (Ruiz vv. 201d, ed. Blecua), y con ese resentimiento latente envía al segundo rey: una “çigüeña manzillera”, que según la interpretación de Alberto Blecua puede entenderse como una cigüeña carnicera.

La intromisión de este nuevo rey impone un cambio en el relato, dado que su llegada hace que el lago quede cercado por su presencia. Así, el mundo apacible en el que las ranas cantaban y jugaban se vuelve un espacio peligroso:

Enbióles por su rey cigüeña manzillera;  
 çercava todo el lago, así faz la ribera,  
 andando picoabierta; como era ventenera,  
 de dos en dos las ranas comía bien ligera (Ruiz vv. 202ad, ed. Blecua)

---

<sup>4</sup> El verso 199c no tiene un sentido transparente. Seguimos la interpretación de Alberto Blecua, que lee lo siguiente: “Porque les gustaba el mal, hicieron caso al diablo [que les aconsejó que pidiesen un rey]”.

<sup>5</sup> En la presentación inicial del ejemplo se puede ver un paralelo con el relato bíblico del Génesis 3:1-6 acerca del árbol de la sabiduría. Al igual que Eva, que por la influencia de la serpiente probó el fruto del árbol prohibido, las ranas, por recomendación del diablo, piden un rey. En ambos casos la recomendación hecha por el mal desencadena en un castigo para quienes antes vivían en paz. Sin embargo, dado que no es el tema de este escrito, tan sólo enunciaré el paralelo.



En esta estrofa se presenta por primera vez la noción del Amor como un cazador que ataca salvajemente a sus súbditos. La imagen, además, representa a la cigüeña como una cazadora que siempre está merodeando el lugar, y que anda *picoabierto* para comerse a sus víctimas. Ese rasgo muestra cómo actúa con glotonería, y cómo caza a todas las ranas que puede. En ese sentido, destaca un paralelo con las primeras palabras del Arcipreste cuando presenta al Amor como alguien que no salva a uno, sino que condena a cienmil. Como un rey, tiene la potestad de gobernar sobre los hombres, pero en vez de curarlos los enferma y, por tanto, los lleva a la muerte.

Tras los actos de la cigüeña, las ranas se acercan nuevamente a don Júpiter para rogarle por ayuda, pues el rey las está matando sin interrupción (Ruiz vv.203ad, ed. Blecua). Las ranas, además, caracterizan el daño físico que inflinge el rey en sus cuerpos:

¡Su vientre nos sotierra, su pico nos estraga!  
 ¡De dos en dos nos come, nos abarca e nos traga!  
 ¡Señor, tú nos defiende, Señor, tú ya nos paga;  
 danos la tu ayuda, tira de nós tu plaga! (Ruiz vv. 204ad, ed. Blecua)

De ese modo, la cigüeña se encarga de destruir el cuerpo de las ranas con su pico, al mismo tiempo que las traga y las entierra en su vientre. El rey no es sólo quien las mata, sino también es la tumba en la que están sepultadas. Las repercusiones físicas llevan, entonces, a padecer heridas mortales que al final encaminan a la pérdida del cuerpo. De igual manera procede el Amor, que como rey condena a sus súbditos a sufrir físicamente para, al final, matarlos. Las ranas, entonces, ruegan a su Dios por misericordia, y le piden que las libre del rey que tanto habían pedido. Pero él les dice:

Respondióles don Júpiter: ‘Tened lo que pidistes;  
 el rey tan demandado, por quantas bozes distes,  
 vengue vuestra locura, ca en poco tovistes  
 ser libres e sin premia; reñid, pues lo quesistes’ (Ruiz vv. 205ad, ed. Blecua)

El ejemplo de las ranas culmina con don Júpiter condenándolas a padecer el gobierno del nuevo rey, pues fueron ellas mismas quienes clamaron por él. Además, les dice que por sus peticiones perdieron su libertad, y que ahora, dado que él no les brindará su auxilio, deben sobrevivir con lo que pidieron. De ese modo, se establece la manera en la que el Amor, como la cigüeña, penetra en la intimidad de los hombres para cazarlos. Ese es el destino de todo aquel que por curiosidad o por los vicios de la maldad entra en el campo del amor: de ser un hombre libre pasa a ser un vasallo, para después terminar condenado por un rey que en su tiranía los despedaza hasta llevarlos a la tumba. Es, además, un destino inevitable, pues una vez se ha cedido la libertad es imposible recuperarla.

El Arcipreste sigue su monólogo con una explicación de la fábula. Dice que aquellos que están bien deberían satisfacerse en su estado, pues al buscar algo nuevo pueden terminar cediendo su libertad, que no puede ser comprada ni siquiera con oro (Ruiz vv. 206ad, ed. Blecua). El valor de la libertad, entonces, es incommensurable, y caer en las manos del Amor implica enajenarse y perderla:

Bien así acaesçe a todos tus contrallos:  
do, son de sí señores, tórnanse tus vasallos;  
tú, después, nunca piensas sinon por astragallos  
en cuerpos e en almas: así todos tragallos (Ruiz vv. 207ad, ed. Blecua)

El último verso de esta estrofa aporta un nuevo matiz en la fábula: la pérdida del alma a manos del Amor. El daño que el Arcipreste está representando es el del cuerpo lacerado, pero subraya que también se destruye algo más a partir de ese ataque. De ese modo, se puede entender que el Amor en su cacería, a pesar de que inicia sus tretas con el cuerpo, también consigue arrebatarles a sus víctimas el alma.

El Arcipreste continúa diciéndole al Amor que, aunque sus vasallos pidan su ayuda, él siempre los ignora o los rechaza, y que, además, no les permite librarse de sus cadenas por más que se quejen de la vida penada a la que los condena (Ruiz vv.208ac, ed. Blecua). El Amor se perfila, entonces, como un tirano inmisericorde que se niega a brindarles auxilio a aquellos que están sometidos a sus mandatos. No le queda de otra al Arcipreste que despedir al Amor: “responde a quien te llama, ¡vete de mi posada!” (Ruiz vv.208d, ed. Blecua).

Tras este diálogo, el Arcipreste continúa su diatriba, en la que reitera el hecho de que el Amor enajena a aquellos que caen en sus redes:

Non te puedo prender, tanta es tu maestría,  
 e maguer te presiese, crey que te non mataría;  
 tú, cada día que a mí prendes, tanta es tu orgullía,  
 sin pïedat me matas de noche e de día (Ruiz vv. 214ad, ed. Blecua)

La diferencia, a partir de esta estrofa, se hace irrefutable: a pesar de que el Arcipreste intente atrapar al Amor y matarlo no podrá hacerlo, porque es una tarea imposible. Por el contrario, es el Amor el que diariamente acomete contra los hombres, y cada vez que los doblega a sus dictámenes lo hace sin clemencia y de una manera constante para reducirlos a su tiranía. Esa es la manera en la que el Arcipreste finaliza su explicación del ejemplo.

La fábula, entonces, ejemplifica al Amor como un ser que aparece por la determinación de los hombres. En este caso, siguiendo la analogía con el conocimiento, no saber del Amor es la manera en la que los hombres pueden, al igual que las ranas, gozar de su libertad. Es, también, la única manera de evitar caer en los males del Amor. Sin embargo, dado que el mal merodea constantemente y las ranas, como los hombres, tienen inclinación hacia él, pueden caer en la trampa de desear un rey que les arrebatase la libertad y las perjudique. Así inicia el proceso de vasallaje:

aquel que era amo de sí mismo se relega incautamente a la voluntad del Amor para padecer constantes desgracias de las que le será imposible librarse.

En todo caso, es llamativa la manera en la que el amor domina a sus sirvientes. No es una servidumbre en la que aquellos que sufren sólo están atados a una cadena para cumplir con la voluntad de sus reyes, sino que es un padecimiento en el que su cuerpo termina lacerado y destruído. El hombre, como la presa, no tiene opciones de ganarle a su adversario, que no se limita en sus aspiraciones e intenta cazar tantas víctimas como le es posible. Es, entonces, un acto que está plagado de violencia: el Amor no se restringe y a cada víctima busca arrebatarse tanto su cuerpo como su alma. Incluso, caza desmesuradamente, pues su apetito no tiene límites. Es por eso que el Arcipreste les aconseja a los hombres prevenir cualquier posibilidad de ser atrapados por la cigüeña, aun si eso significa limitar su conocimiento acerca del Amor. Es mejor, entonces, desconocer las tentaciones del mal, que pretenden provocar en los hombres el deseo de algo nuevo, a caer en las garras del Amor para perder el cuerpo y el alma.

#### EJEMPLO DEL ÁGUILA Y DEL CAZADOR: EL PELIGRO PRESENTE EN EL PROPIO CUERPO

El “Ejemplo del águila e del caçador” se encuentra enmarcado en las consideraciones acerca del pecado capital de la lujuria. En él, el Amor pretende usar una potencia maligna presente en cada hombre para llevar a cabo la caza. Así, en la estrofa 257ad, el narrador expone una primera referencia acerca de este pecado:

Siempre estás Luxoria adoquier que tú seas,  
 adulterio e forniçio toda vía desseas:  
 luego quieres pecar con qualquier que tú veas,  
 por conplir la loxuria enguinando las oteas (Ruiz vv.257ad, ed. Blecua)

Esta estrofa nos introduce al aspecto corporal de este pecado, que se encuentra donde sea que esté el Amor<sup>6</sup> y que hace anhelar constantemente el trato carnal. Es, además, un deseo persistente que nace en el enamorado. La historia del águila y del cazador sigue, precisamente, la línea argumentativa de estas ideas. El relato inicia con una explicación del motivo que compone la fábula:

De muchos ha que matas, non sé uno que sanes;  
 quantos en tu loxuria son grandes varraganes,  
 mátense a sí mesmos los locos alvardanes;  
 contésceles como al águila con los nesçios truhanes (Ruiz vv. 269ad, ed. Blecua)<sup>7</sup>

La enunciación, entonces, vuelve sobre un motivo central de mi análisis: el amor no sana, sino que, al contrario, mata a los hombres que se acercan a él. Sin embargo, el hecho de que la lujuria es caracterizada como un pecado en el que el hombre se asesina a sí mismo le da una nueva dimensión al tópico: si en el ejemplo de las ranas es la cigüeña quien las mata, en este caso el águila es su propio cazador.

La fábula inicia con el águila vigilando a las otras aves desde un árbol (vv. 270ab). Mientras está en ese lugar, a ella “non ay péndola d’ella que en la tierra caya; / si vallestero la falla, préçiala más que saya” (vv. 270cd). Así, el mundo que expone el narrador está separado por dos consideraciones contrarias, pues el ave cree que nada de ella cae a la tierra, mientras el cazador ha encontrado algunas plumas del águila, con las que incluso tiene adornadas sus armas:

Saetas e quadrillos que trae amolados,

---

<sup>6</sup> El “tú” del verso 257a puede llegar a ser ambiguo. Lo interpreto a partir del diálogo que se está desarrollando entre el Arcipreste y don Amor. El tú, entonces, se refiere a don Amor, como lo hace en la mayoría de los ejemplos narrados por el personaje del Arcipreste.

<sup>7</sup> Este verso, como muchos en el *Libro de buen amor*, es poco claro. En su edición, Alberto Blecua propone una lectura en la que el verso 269d lee lo siguiente: “Acontece a los necios truhanes como al águila”. Sin embargo, otra lectura posible sería caracterizar a los truhanes como los cazadores del relato: “Acontece a los lujuriosos como al águila con los necios truhanes”.

con péndolas de águila los ha enpendolados;

fue, como avía usado, a ferir los venados:

al águila cabdal diole por los costados (Ruiz vv. 271, ed. Blecua)

De ese modo, como propone Celedonio Reyes Anzaldo en su artículo “Dos exempla singulares para tratar el tema de la lujuria en la digresión de los pecados capitales en el *Libro de buen amor*” (2004), la causa de la perdición del águila es la ignorancia, pues “no sabe que se le ha desprendido una pluma, y que el cazador la ha cogido para adornar sus flechas” (12). Este hecho expone la debilidad del águila con respecto al cazador, que incluso se encuentra con su presa en un acto fortuito dado que su objetivo principal era cazar venados.

El relato prosigue, y el águila recibe el impacto de la flecha del cazador, que en todo caso no la mata súbitamente, pues alcanza a analizar su situación:

Cató contra sus pechos el águila ferida

e vido que sus péndolas la avían escarnida;

dixo contra sí mesma una razón temida:

‘De mí salió quien me mató e me tiró la vida’ (Ruiz vv. 272ad, ed. Blecua)

El fin de la fábula se cumple con el cierre de la acción, pues se muestra de qué manera el águila termina dándose muerte a sí misma, suceso que ella sintetiza en sus palabras. Sin embargo, al analizar estas imágenes de la caza se presenta un hecho relevante: la cacería se da de manera fortuita. El cazador, que tenía las plumas en sus flechas, en su búsqueda pretendía atacar a los venados. La aparición del águila le da la oportunidad de apuntar a un nuevo objetivo, quien ya le había entregado, sin siquiera darse cuenta, una parte de su cuerpo al dejar que recogiera sus plumas. En ese sentido, el cazador es un catalizador para que sea ella misma la que termine por darse muerte con su propio cuerpo. El águila, además, no cree ser objeto de caza, pues su soberbia la lleva a

sentirse superior a esa posibilidad, y en lugar de protegerse de una posible muerte imprevista se queda en la rama observando a los otros, como si el peligro para ella no existiera.

En todo caso, vale la pena aclarar que, si bien en el ejemplo no hay una relación explícita, el cazador funciona como una analogía para caracterizar al Amor. Esta deducción nace de su rol como catalizador: el águila muere, al final, por el impacto de su propia pluma, pero es el cazador el que motiva la acción al disparar la flecha. Esto se enlaza con lo que el Arcipreste dice en la estrofa 273ad, dado que ahí es notoria la función del Amor como aquel que a través de tratos engañosos logra que los hombres se destruyan a sí mismos:

El loco, el mesquino, que su alma non cata,  
usando tu locura e tu mala barata,  
destruye a su cuerpo e a su alma mata,  
que de sí mesmo sale quien su vida desata (Ruiz vv. 273ad, ed. Blecua)

Dado que en el relato sólo se muestra cómo el águila padece heridas en el cuerpo y muere, en estos versos se agrega el matiz que muestra cómo la tortura del cuerpo es también una condena para el alma, y cómo las acciones que se ejercen sobre el cuerpo repercuten directamente en el alma. Es, de ese modo, que se ejemplifica la relación del hombre con el Amor. En la lujuria, es el hombre el que tiene el afán del trato carnal, un deseo que, en principio, existe como pensamiento. El Amor, como el cazador que agarra las plumas que caen del águila, atrapa el deseo del hombre, y le dispara una flecha para que caiga en la tentación de llevar esa ambición a la acción carnal. El deseo, entonces, se manifiesta, y es la pluma como una parte del cuerpo la que mata al águila. Es así que el cuerpo es fuente de muerte, pues la lujuria, incluso si existe como pensamiento, sólo puede satisfacerse a través de él. El Arcipreste anuncia los peligros de lo mundano, y muestra cómo el hombre tiene en él mismo una potencia maligna que lo puede condenar a la muerte.

Así, en las imágenes de la caza presentadas en este ejemplo, el Amor sigue actuando con violencia para lograr conquistar el cuerpo y el alma de sus víctimas. La pluma que atraviesa el cuerpo del águila es, también, la caída en el pecado por parte del hombre, que cumple el deseo carnal usando su cuerpo. Sin embargo, destaca el hecho de que sea el hombre mismo, haciendo uso de su propio cuerpo, el que cae en el pecado. Las ranas pidieron un rey que terminó siendo su perdición, y en este caso la pluma del águila es la que traspasa su pecho y la condena a la muerte.

### CONCLUSIONES

En los dos ejemplos analizados la perspectiva del narrador es la del Arcipreste, que, en este caso, se identifica con las víctimas de los ataques. Desde la visión que él presenta, se puede ver la vulnerabilidad de los hombres que temen el poder y las consecuencias, sobre todo la muerte, de ser atrapados por el cazador. Por eso, los consejos del Arcipreste siempre están encaminados a la importancia de los límites en cuanto al conocimiento del Amor, y a tener cuidado con el poder del propio cuerpo porque ahí puede estar la perdición del alma. Existe, entonces, una advertencia moral ante los peligros del Amor que, como cazador, actúa violentamente contra sus víctimas. Sus ataques están guiados al daño corporal, de manera que a través del cuerpo logra destruir, también, el alma.

En el primer ejemplo, la cigüeña actúa a partir del deseo de las ranas por tener un nuevo rey. En este caso, es el hombre quien, por curiosidad o por querer conocer algo nuevo, termina condenándose a tales padecimientos, por lo que el Arcipreste formula que un estado de desconocimiento puede ser mejor para los hombres.

En el segundo ejemplo, se presenta una imagen de la caza en la que el águila se mata a sí misma. En este caso, la inclinación potencial del hombre es la que lo lleva a cometer el pecado carnal, y ese acto realizado con el cuerpo hace que también pierda su alma. El amor, así, actúa como catalizador, pues es el que dispara la flecha para que el hombre muera.



De ese modo, la caza amorosa narrada por la víctima se presenta como un acto cargado de violencia, que siempre encamina a la pérdida del alma y del cuerpo. Además, es un hecho que deriva de alguna acción realizada por la presa, como la búsqueda de algo nuevo cuando no existe necesidad de ello o como la ingenuidad de creerse invulnerable ante los placeres carnales.

### *LA CELESTINA*

La trama de *La Celestina* inicia con una declaración de amor que presenta desde el primer momento el conflicto de la obra: Calisto, el hombre enamorado, tendrá que conquistar a Melibea para lograr consumir su amor. En ese sentido, la conquista amorosa es un tema central, y Celestina, que intercede como medianera de esta relación, es un personaje esencial para el desarrollo de la historia. La primera mención de la alcahueta en la obra se da en un diálogo de Sempronio, criado de Calisto, con su amo: “Días ha grandes que conozco en fin desta vecindad una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay ... A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere” (Rojas 47, ed. Lobera, I). Así, Celestina es presentada por Sempronio como el personaje que puede lograr que Melibea ceda a la ambición de su enamorado. Celestina, entonces, se embarca en la misión de interceder por Calisto ante Melibea. En este caso, me centraré en las imágenes de la caza que me permiten entender qué aportan en la visión de amor de la obra. Pero antes de entrar a las acciones que se relatan en el núcleo de la obra, es necesario analizar la capa exterior para entender en qué noción del mundo y de la caza se enmarcan las acciones de Celestina.

#### PRÓLOGO Y EPÍLOGO<sup>8</sup>: EL LUGAR DE LA CAZA EN EL COSMOS VIOLENTO

El tercer paratexto, que suele ser titulado como “Prólogo”, abre con una cita que nos introduce a la idea de un mundo como guerra: “Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito” (Rojas 15, ed. Lobera). La cita de Heráclito resume la cosmovisión violenta en la que se desarrollará la obra. Como propone Joaquín Gimeno Casaldueiro en su artículo

---

<sup>8</sup> Llamo Epílogo al auto veintiuno que, a pesar de hacer parte del núcleo de la obra, en cierto sentido cumple con esa función.

“*La Celestina* y su Prólogo”, “todo, en suma, es guerra en el prólogo de Rojas: desde el cielo hasta el hombre, pasando por los animales y por los elementos” (Gimeno Casaldueiro 215). Es la guerra, la posibilidad y realización de cada batalla, lo que modela el mundo. El Prólogo tiene como fin hacer del conflicto un elemento patente en el que un mundo redimido y pacífico es una imposibilidad.

Sin embargo, la presentación explícita de un cosmos violento no es una propuesta única del Prólogo, sino que también está presente en el auto veintiuno con el monólogo que cierra la obra, y en el que los ruegos de Pleberio por su hija muerta y las querellas contra el mundo son fundamentales. Los lamentos muestran, nuevamente, un cosmos despiadado, retirado de cualquier posibilidad de paz, como se aprecia en las palabras que le dedica: “me pareces un labirinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras... huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor.” (Rojas 340, ed. Lobera, XXI). La descripción que brinda Pleberio es la de un panorama desolador, de un mundo que, aunque parezca ser florido, siempre estará sin frutos, donde toda actividad que parezca dulce terminará por mostrar al final la ponzoña que guarda.

Así, en la obra se puede detallar un perfil completo de lo que es el mundo: en un estado inicial, se postula una idea de lo que puede ser ese cosmos violento, y tras las muertes de Calisto y Melibea el mundo se descubre, ahora en la voz de un personaje y a manera de Epílogo, como un lugar que refleja y encarna la violencia de la vida. El mundo que plantea Rojas es un espacio de conflictos que no encuentran resolución más allá de un desenlace fatal, que nunca dejará ningún fruto y que, en el río de lágrimas, expone falsas alegrías. De ese modo, Rojas construye una estructura circular: al inicio, enuncia una noción del cosmos como guerra, que es despiadado y

violento, y tras la muerte de Calisto y Melibea cierra con un Epílogo que recalca los padecimientos que ofrece el mundo.

En todo caso, en este mundo como guerra hay diversas manifestaciones del cosmos violento, como la noción de la caza que se presenta en el Prólogo: “Pues entre los animales ningún género carece de guerra: peces, fieras, aves, serpientes; de lo cual todo una especie a otra persigue: el león al lobo, el lobo a la cabra, el perro a la liebre, y, si no pareciese conseja de tras el fuego, yo llegaría más al cabo de esta cuenta” (Rojas 16-17, ed. Lobera). A pesar de enunciarse como guerra, en esta cita hay un rasgo que exhibe una aproximación distinta al mundo violento: la persecución que se da entre los animales. Si en la guerra el conflicto se da como un enfrentamiento entre contrarios, la caza se fundamenta en la imagen del cazador que acosa a la presa. De ese modo, en el mundo de *La Celestina* no existe únicamente la querrela en la que los que combaten están dispuestos a batallar, sino que también está presente la posibilidad de que algún animal persiga a otro para cazarlo. Ese es, entonces, el tipo de cacería que está presente en este paratexto, una manifestación del conflicto que se presenta entre los seres que habitan el mundo.

Esta primera aparición de la caza entre animales adquiere una nueva dimensión con lo que relata Pleberio en su monólogo al final de la obra: “Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites; al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huir, que nos tiene ya cazadas las voluntades” (Rojas 340, ed. Lobero, XXI). En este caso, la cacería no se da entre dos seres que habitan el mundo, sino entre el mundo y un ser que está en él. El mundo se establece como un pescador que ni siquiera le da la posibilidad a su presa de huir, pues, después de complacerla con sus deleites, con sólo mostrar su anzuelo ya ha capturado su voluntad. Es una alegría que termina siendo falsa: el engaño con el que el mundo caza las voluntades de los hombres, y cuyo fin es la muerte.

De ese modo, el Prólogo y el Epílogo revelan dos dimensiones de la cacería que se manifiestan en las acciones de la obra. En el primer caso, la caza entre animales se presenta en la manera en la que Celestina prepara su visita a Melibea, y en la forma en la que le relata a Calisto aquella visita. En el segundo caso, tras haber experimentado los placeres de la conquista, la relación de los amantes termina encauzándolos a la muerte. Así, la noción de la caza en la obra se construye, de nuevo, circularmente: al inicio de la obra se enuncia la manera en que un animal persigue a otro, y al final la obra muestra cómo, después de una empresa exitosa y del gozo que nace de esa victoria, el mundo termina cazando a los amantes y dándoles la muerte.

Tras haber reflexionado sobre las consideraciones de la caza que se exponen en los textos que abren y cierran la obra, es momento de entrar a analizar las imágenes de la caza en las que está presente Celestina.

#### PRELUDIO: PREPARACIÓN PARA LA CACERÍA

En el tercer auto de la obra, tras haber aceptado la empresa demandada por Calisto, Celestina aparece disponiendo los preparativos para lograr la conquista de Melibea. En un primer momento nos enteramos de sus planes en un diálogo con Sempronio, quien ha llegado a la casa de la alcahueta para comunicarle los males que está padeciendo su amo por el amor no correspondido. El sufrimiento, sugiere Sempronio con un tono sarcástico, puede ser curado por Celestina, ya que no debe ser la primera vez que afronta un negocio similar (Rojas 98, ed. Lobera, III). La alcahueta, ante el comentario de Sempronio, pone de manifiesto su experticia en tareas similares, y sugiere que acorrallar a Melibea será una labor sencilla: “Celestina: ¿El primero, hijo? Pocas vírgines, a Dios gracias, has visto tú en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red” (Rojas 98-99, ed. Lobera, III). Así, Celestina se

presenta como un personaje que ha sido intermediario de muchas muchachas en la venta de sus “primeros hilados”, una alusión que hace referencia a que ha sido quien ha abierto el camino para que muchas vírgenes experimenten su primera relación sexual. Además, menciona un registro en el que tiene anotadas a las mujeres que ha logrado atraer, y cómo, a partir de eso, conoce qué jóvenes están fuera de su red.

En este caso, la metáfora de la red funciona para referirse a la forma en la que tiene atrapadas a las mujeres que han sido seducidas por sus servicios. Celestina, entonces, se presenta como la dueña de las voluntades femeninas que ha logrado apresar, capaz de abrirles las puertas de la pasión carnal a las vírgenes encerradas. Con la venta del hilado las anota en su registro, pues han caído en su red para convertirse, de ese modo, en presas de su oficio.

De ese modo, la red permite ver cómo Celestina se presenta como una cazadora. En el auto tercero nuevamente se alude a la imagen de la red cuando la alcahueta, conversando con Sempronio, expresa que Pármeno, el otro criado de Calisto, no evitará que ella tienda su red sobre Melibea, es decir, que logre que florezca la pasión sexual por Calisto: “Celestina: Darnos ha lugar a tender las redes sin embarazo por aquellas doblas de Calisto” (Rojas 102, ed. Lobera, III). En el sétimo auto Pármeno, quien se ha opuesto a Celestina en diversas ocasiones, por obra de la alcahueta consigue pasar una noche con Areúsa, con lo cual accede a seguir sus planes. Así, Celestina tiene la certeza de que su plan se ejecutará como lo tiene proyectado, pues incluso quienes se le oponen con rigidez quedarán supeditados a sus determinaciones, de manera que no hay persona alguna que se interponga entre ella y su recompensa. Además, Celestina se presenta como una cazadora que sólo debe tender las redes para que su presa quede bajo su dominio, lo que muestra, nuevamente, la cacería como una tarea sencilla para aquella que sabe cómo efectuarla. Así, se expone una consideración en la que la cazadora, para salir victoriosa, tan sólo deberá tender la red. No existe, en esta explicación, ninguna resistencia por parte de la presa, pues es la voluntad

de la cazadora la que se impone: con una leve determinación de mover la red ya podrá conquistar la voluntad de Melibea.

De ese modo, después de exponer el resultado que prevé para su visita, Celestina conjura al diablo para que la asista en la tarea que debe emprender. En medio de la invocación se presenta el hilado, que unta con aceite serpentino para que el diablo vaya enredado en él, como un objeto que será fundamental para despertar el deseo en Melibea<sup>9</sup>. En el conjuro, también, Celestina amenaza al diablo: “Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre” (Rojas 110, ed. Lobera, III). La actitud de Celestina prueba nuevamente la seguridad con la que la alcahueta emprende su tarea, y la certeza que tiene de lograr que Melibea, tras su visita, ceda ante Calisto, al punto de que incluso el diablo está relegado a sus mandatos en la empresa que cumplirá. Así, en el tercer auto se configura una primera aproximación de lo que representan las imágenes de la caza: la cazadora, como una emisaria del amor, transmite a los otros la certeza de que cumplirá con su mandato al tener conocimiento suficiente de su oficio, pues traza la disputa como una labor que se cumple con facilidad. Es Celestina quien decide si quiere tender la red o no y, más importante aún, es su experticia la que garantiza el deseado fin.

Sin embargo, al inicio del cuarto auto Celestina se muestra insegura, y manifiesta el peligro de su viaje a la casa de Melibea: “Que, aunque yo he disimulado con él, podría ser que, si me sintiesen en estos pasos de parte de Melibea, que no pagase con pena menor que menor no fuese que la vida” (Rojas 111, ed. Lobera, IV). Así, la alcahueta revela otra faceta de su carácter. Al

---

<sup>9</sup> En su artículo “Celestina’s hilado and related symbols” (1984), Manuel da Costa Fontes, citando a Alan Deyermond, presenta el hilado como un objeto de la caza (Costa Fontes 3). Es, así, la herramienta que permite la caza de Melibea. Sin embargo, considero que, si bien su relación con las imágenes de la caza existe, el hilado también se relaciona con otros matices de la obra, como la conquista en la guerra o el amor como transacción. Su relación con la caza se explorará brevemente en esta tesis.

anunciar la caza a otros ella se muestra segura de su victoria, mientras que en soledad sus pensamientos y palabras se centran en la posibilidad de que su misión fracase y le pueda acarrear la muerte. Es por eso que ella reitera el hecho de que está poniendo su vida “al tablero” (Rojas 112, ed. Lobera, IV), pues en esa empresa se está jugando la vida o, en caso de declinar la tarea y negarse a llevar a cabo la labor de medianera, pone su reputación en entredicho. En todo caso, en la entrada a este auto el personaje cambia su lenguaje, y las metáforas de la caza destacan por su ausencia. Esto presenta, entonces, una nueva dimensión de la caza, pues la facilidad con la que cumplirá la tarea es una noción que se transmite a los otros por medio del diálogo. La idea de la victoria en la caza construye la noción de una cazadora infalible que, sin embargo, en su interior lucha contra sus dudas, que surgen de los peligros del mundo. En este momento de la acción, la caza sólo se ha anunciado, pero aún así Celestina ya ha transmitido a Sempronio la victoria inminente, pues comunica con confianza la facilidad con la que logrará dominar y atrapar a su presa para que ceda ante lo que ella le pide, aunque ella, en un diálogo consigo misma, revele sus dudas. Esta es, entonces, la antesala para el encuentro con Melibea. De esa manera, con la postura de la certeza expresada a otros y la duda que se relata a sí misma, se dibuja un primer acercamiento a la caza.

#### SECUENCIA: LA NARRACIÓN DE LA CAZA

En el cuarto auto, Celestina se encuentra con Melibea con el fin de cumplir con su trabajo. El diálogo entre las dos se desarrolla como una disputa caracterizada por metáforas de la guerra. La respuesta negativa de Melibea ante la petición de Celestina desencadena una batalla en la que la alcahueta por momentos se ve acorralada. En un diálogo consigo misma del que nos enteramos gracias a los apartes, la alcahueta, como guerrera, da a entender que en la confrontación debe conquistar a un enemigo hostil: “Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado; ninguna tempestad mucho dura” (Rojas 128, ed. Lobera, IV). Celestina se defiende de los ataques



de Melibea, para, al final, salir victoriosa al convencerla de que le ceda algún don para entregárselo a un hombre que padece un dolor de muelas. En este caso, el dolor de muelas es una excusa para referirse a la pasión erótica del doliente, que sólo puede ser curada con algún regalo de la amada y que es el verdadero motivo de la visita de la alcahueta. Es la defensa, entonces, la que le brinda el triunfo a Celestina en esta confrontación que se presenta como una guerra.

Tras los sucesos del auto cuarto, la alcahueta se encamina a la casa de Calisto para exponerle los frutos de su visita a la casa de Melibea. En su presentación, destaca nuevamente el hecho de que tuvo que poner su “vida al tablero” por cumplir su tarea (Rojas 143, ed. Lobera, VI), al mismo tiempo que hace mención del manto roído que lleva puesto. Al oír a Celestina, Calisto le implora que abrevie su razón o que tome la espada y le dé muerte (Rojas 144, ed. Lobera, VI), pero ella comienza a configurar el espacio para la narración de su empresa al traerle buenas nuevas al enamorado: “Espada mate a tus enemigos y a quien mal te quiere, que yo la vida te quiero dar con buena esperanza que te traigo de aquella que tú más amas” (Rojas 144, ed. Lobera, VI). De ese modo, Celestina le trae esperanza y, además, advierte que es posible su regreso a la casa de Melibea, incluso si se presenta con una saya rota como la que tiene de vestimenta. En el diálogo se intercalan descripciones del manto roído y del destino de los amantes, y así como combina relatos también lo hace con los registros: “Al contar su embajada, los insistentes pedidos de manto se presentan en lengua vulgar y vivaz, pero para introducir el relato mismo —no lo que concierne a ella y su miseria, sino lo que tañe a los nobles amantes—, luce su estilo ornamental, de adjetivo antepuesto a largas imágenes” (Lida de Malkiel 525). El uso del lenguaje, como lo presenta la cita de Lida de Malkiel, es esencial en este auto, pues Celestina pretenderá recrear lo sucedido con Melibea como medio para obtener un nuevo vestido. El modo en el que cambia de registro caracteriza, además, un motivo importante: lo que está en lengua vulgar es lo que se representa y se solicita en el momento de la acción, es decir, como espectadores podemos ver cómo Celestina le presenta el

manto roído a Calisto ante sus ojos para pedirle uno nuevo, mientras que la conquista amorosa es la narración de un suceso que ya ocurrió y que se representa a través del lenguaje y de imágenes de la caza<sup>10</sup>.

De ese modo, Calisto le pregunta a Celestina acerca de su visita a la casa de Melibea: “Dime, por Dios, señora, ¿qué hacía? ¿Cómo entraste? ¿Qué tenía vestido? ¿A qué parte de casa estaba? ¿Qué cara te mostró al principio?” (Rojas 145, ed. Lobera, VI). Calisto pretende conocer a profundidad cada uno de los acontecimientos que sucedieron en la visita, lo que le da la oportunidad a Celestina de representar en el discurso la situación como ella desea que sea oída. Celestina aprovecha la oportunidad de narrar lo sucedido para convertir el lenguaje en una herramienta que le permita satisfacer los deseos de Calisto, e impone el imaginario de la cacería en la narración. De esa manera, a través del lenguaje tiene la posibilidad de complacerlo al contar un relato que representa sucesos que producen gozo en el oyente.

Así, Celestina inicia la narración respondiendo la pregunta de Calisto: “[Sobre qué cara mostró Melibea] Aquella cara, señor, que suelen los bravos toros mostrar contra los que lanzan agudas frechas en el coso, la que los monteses puercos contra los sabuesos que mucho los aquejan” (Rojas 145, ed. Lobera, VI). Esta primera imagen de la caza establece el nivel en el que estará cada personaje en los diálogos de la alcahueta. Celestina se presenta como la cazadora que está en la posición de lanzar flechas, y representa a Melibea como la presa animalizada que intenta defenderse con furia y valentía. El hecho de que Celestina esté atacando con flechas no es una coincidencia, pues remarca la noción de que funge como medianera del amor, dado que las flechas son las armas con las que Cupido atraviesa a sus víctimas, y son, también, elementos que suponen un ataque a distancia. En esta escena, además, se intercambian los roles con respecto a lo

---

<sup>10</sup> Puesto que el espacio de este trabajo es limitado, me centraré únicamente en las imágenes de la caza amorosa, aunque considero pertinente enunciar el paralelo que existe con el manto.

establecido en el auto cuarto: si en la batalla Celestina aguanta y se defiende con paciencia para poder conquistar a Melibea, aquí es Melibea quien se defiende ante el ataque de la cazadora. La imagen, entonces, construye una relación en la que Celestina es quien detenta el poder y la iniciativa. Si en la guerra existe un conflicto entre partes semejantes, en la caza es el cazador quien, por definición, inicia la persecución. La presa, en cambio, debe intentar defenderse o huir, pues no logrará someter a su persecutor.

Como narradora del relato, además, la alcahueta presenta a la presa en la mitad de un asedio, en el que actúa violentamente para evitar que las flechas le den muerte, es decir, que sea cazada por el amor. Así, Melibea no aparece como un animal completamente indefenso y que está presto a ser cazado, sino que planta su defensa al atacar: no es un cordero que es cazado con facilidad por el lobo, sino un toro que muestra en sus gestos la braveza, o un cerdo montés, similar a un jabalí, que al ser acosado por los perros ataca para evitar ser cazado. Son, además, animales que tienen cuernos y colmillos, una prueba física de su fuerza y fiereza. Esa es la imagen inicial que nos introduce al campo de la caza.

Ante semejante descripción, Calisto interroga a Celestina acerca de la empresa exitosa que iba a relatar, pues presentar a la presa como alguien que se defiende fieramente no puede ser la demostración de algo positivo. Calisto le pide, entonces, que le relate con brevedad si la conquista fue fructífera: “si no quieres, reina y señora mía, que desespere y vaya mi ánima condenada a perpetua pena oyendo esas cosas, certíficame brevemente si no hobo buen fin tu demanda gloriosa y la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador, pues todo eso más es señal de odio que de amor” (Rojas 146, ed. Lobera, VI). Así, la desesperación de Calisto se hace patente al sugerir que se suicidará al oír lo que relata la alcahueta. Por eso, le ruega a Celestina que le dé alguna señal de que ha encontrado un buen fin en la demanda.

Celestina prosigue con su discurso haciendo una comparación entre lo que suele hacer una abeja y lo que ella ha logrado:

La mayor gloria que al secreto oficio de la abeja se da, a la cual los discretos deben imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejor de lo que son. Desta manera me he habido con las zahañeras razones y esquivas de Melibea; todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego (146).

El motivo de esta aclaración es que Calisto entienda que la caza de Celestina tuvo éxito. Para explicar los resultados de su empresa ella se caracteriza como una abeja que ha tenido la sabiduría para salir de la colmena y extraer el polen para, al final, regresar con la miel. Al ir a donde Melibea, Celestina se enfrentó a los ataques constantes de una doncella que en el exterior se mostraba fría, que se ofendía con el hecho de que la alcahueta le sugiriera razones que la alejaban de su “casto propósito” (Rojas 147, ed. Lobera, VI). La abeja destaca en su oficio por tener la maestría para que el polen se vuelva miel, y así lograr que todo lo que toca tenga la posibilidad de ser mejorado. Celestina logra amansar los sentimientos de Melibea para traerlos domesticados para aquel que ama, de manera que da prueba de la destreza que tiene para ejercer su oficio. Es extraño que, en todo caso, en medio de un diálogo en el que la acción se desarrolla a través de imágenes de la caza Celestina opte por hacerse pasar como una abeja, dado que al inicio se postulaba como aquella que estaba atenta para disparar flechas contra el toro y el cerdo montés. Sin embargo, esto se explica por el hecho de que extraer la miel es un oficio que únicamente pueden lograr las abejas. Así, la conquista de Melibea podía alcanzar un fin próspero solamente si Celestina, que tiene gran experticia en el oficio, participaba de la conquista. La miel, además, es dulce, y en ese sentido Celestina presenta cómo un amor fiero ha sido transformado para convertirse en mansedumbre, en un agradable y dulce gozo.

De ese modo, Calisto acepta el triunfo de Celestina, pero continúa con la insistencia por conocer cómo se llevó a cabo la visita. Por eso, le pregunta a la alcahueta la excusa de su entrada a la casa de Melibea, a lo que ella responde que entró para “vender un poco de hilado, con que tengo cazadas más de treinta de su estado” (Rojas 148, ed. Lobera, VI). Así, se entrelazan las herramientas que preparó en el tercer auto con el relato de la conquista en el sexto, pues aparece nuevamente el hilado. Si el motivo de la entrada fue vender un poco de hilado, que es una manera de mencionar o provocar la pasión amorosa en quien lo reciba, se da entender que en el momento en el que Melibea acepte el hilado, que es al final del auto cuarto, habrá caído en la red y será una presa de Celestina. El hilado funciona como el cebo que está en el anzuelo de una caña, y que logra que el pez merodee cerca del señuelo. Dejar que la alcahueta entre a su casa por un motivo como ese es, entonces, permitir que el cazador penetre su espacio.

Tras la breve mención del hilado, Celestina le cuenta a Calisto sobre el momento en el que le reveló a Melibea el motivo de su embajada, es decir, el hecho de que iba en la búsqueda de una palabra para lograr sanar las molestias de un hombre doliente. Así, Melibea, a la espera de ver quién era el que penaba, se mostró perpleja y espantada (Rojas 150, ed. Lobera, VI). Se podría decir que la petición de Celestina es similar al momento en el que una cazadora tensa el arco antes de dispararle a su presa, y es por ese mismo motivo que Melibea, en la narración de Celestina, se muestra temerosa ante tal petición. Es la primera tentativa de ataque que hace la alcahueta, y es por eso que ella, como cazadora, empieza a preparar el campo para que la flecha atravesase a su presa sin que haya posibilidad de que se escape.

Así, Celestina le revela a Melibea el nombre de Calisto. Según la narración de la alcahueta, al enterarse Melibea: “diose en la frente una gran palmada como quien cosa de grande espanto hobiese oído, diciendo que cesase mi habla, y me quitase delante si no quería hacer a sus servidores verdugos de mi postremería, agravando mi osadía, llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa,

barbuda, malhechora” (Rojas 150, ed. Lobera, VI). La reacción al oír el nombre desencadena un ataque violento por parte de Melibea. Al ordenar el silencio de la alcahueta, Melibea tiene la posibilidad de apropiarse del discurso, y al hablar la amenaza con la muerte para finalizar su ataque con un intento por injuriar la honra de Celestina. Melibea, acorralada por la revelación, debe recurrir al ataque para defenderse tras la herida que le produjo oír el nombre de Calisto. Sin embargo, la ofensiva de Melibea, según el relato, no es muy duradera, pues momentos después pierde la voz y Celestina retoma la narración para referir las repercusiones físicas del padecimiento:

Y empós desto, mil amortecimientos y desmayos, mil milagros y espantos, turbado el sentido, bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y a otra, herida de aquella dorada flecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas como quien se despereza, que parecía que las desperezaba, mirando con los ojos a todas partes, coceando con los pies el suelo duro” (Rojas 150, ed. Lobera, VI)

Aquí, dado que los rasgos físicos se hacen claros en la narración de Celestina, cabe imaginar que en la representación la alcahueta imita los gestos de Melibea en el escenario, que como un animal que ha sido herido por el cazador intenta moverse y con fuerza agita todo su cuerpo. La creación a través del lenguaje se convierte, también, en una representación de lo sucedido. Así, la manifestación de los padecimientos de Melibea inicia en los gestos de la cara, en los amortecimientos, desmayos y espantos. En ese punto, inician los sufrimientos físicos en el resto del cuerpo. El nombramiento específico del nombre de Calisto nos da a entender que la flecha del amor ha penetrado en el cuerpo de Melibea, y que los movimientos desesperados son un intento de rechazar un destino inevitable: la muerte de su voluntad para ceder ante el amor. De ese modo, la imagen inicial del toro y el puerco montés cercado por un arquero se une con la imagen de Celestina, que tensa su arco y dispara una flecha. Sólo necesitó, según el relato, de un disparo para lograr que Melibea cayera en la desesperación y perdiera en el ruedo: el nombre de Calisto es la

flecha que hace que Melibea inicie con los delirios, y que en su punta guarda el destino ponzoñoso de gozar de un amor para, al final, terminar en la muerte.

Ante tal espectáculo, Celestina, tras desencadenar el arrebatamiento de Melibea, se muestra como una espectadora de lo que sucede:

Y yo a todo esto arrinconada, encogida, callando, muy gozosa con su ferocidad; mientras más bascaba, más yo me alegraba, porque más cerca estaba el rendirse y su caída. Pero entretanto que gastaba aquel espumajoso almacén su ira, yo no dejaba mis pensamientos estar vagos ni ociosos, de manera que tove tiempo para salvar lo dicho (Rojas 150 – 151, ed. Lobera, VI).

De ese modo, Celestina veía con gozo cómo la ferocidad de Melibea se hacía cada vez más fuerte, y cómo los gestos de su rostro pasaban a ser movimientos de sus manos para terminar contagiando a todo el cuerpo. Además, representa a Melibea como un animal iracundo que saca espuma por la boca, es decir, la expresión máxima de la rabia que, en todo caso, le impide siquiera hablar, al mismo tiempo que la caracteriza como un animal moribundo y agonizante. Así, la reacción de Melibea termina en acciones físicas donde ya no hay espacio para la palabra, pues se encuentra agonizando por la herida que ha causado la flecha.

Sin embargo, a pesar de disfrutar del espectáculo, Celestina no celebra su victoria y continúa con la labor de vigilar a su presa. Tras la demostración de ira de Melibea, la alcahueta le dice qué tipo de palabra necesita Calisto para sanarse, lo que implica que la alcahueta, incluso con Melibea agonizante, continúa con su empresa. Le pide, entonces, una oración para curar el mal de muelas, a lo que Melibea responde que se la dará. Además, consigue que le ceda un cordón que llevaba ceñido al cuerpo. De ese modo, tras el delirio que produce la agonía, Melibea ha sido cazada por Celestina, de manera que la alcahueta consigue que Calisto reciba los bienes de su visita.

Así, la resolución de las escenas de la caza presenta, en rasgos generales, dos hechos relevantes. El primero es que la cazadora, en la narración, se mantiene en un estado de tranquilidad

constante, dado que sabe que se encamina a la victoria. Además, con el disparo de una única flecha es capaz de hacer que una voluntad esquiva al amor cambie su osadía para convertirse en un ser que cede con facilidad a las tentativas del cazador. La segunda, la presa, que no tiene mucha agencia en el relato de la alcahueta y a pesar de que al final es dominada por el cazador, se resiste a la posibilidad de ser cazada e incluso recurre al ataque cuando por un instante se apropia del discurso. De ese modo, Celestina, como medianera del amor, presenta una cacería directa y sencilla en la que consigue con gran facilidad originar el deseo en la presa.

#### CONCLUSIONES

En los pasajes analizados, Celestina domina el discurso y la representación de los hechos, de manera que la narración se presenta desde la perspectiva de la cazadora. A partir de esta visión, ella se narra a sí misma como una cazadora que, por su maestría en el oficio, puede culminar la tarea con gran facilidad: una sola flecha basta para doblegar a su víctima, hecho que en el cuarto auto se presenta de manera más combativa y sin facilidades. Además, le narra la secuencia de la cacería a Calisto desde la perspectiva de la victoria, en la que Melibea está supeditada a lo que Celestina, que detenta la posición de poder en la acción que ella recrea, determine en la escena. Es interesante anotar que, además, estas imágenes de la caza se encuentran enmarcadas en la noción de un mundo como guerra enunciado tanto en el Prólogo como en el monólogo de Pleberio, al que le aportan una representación en imágenes de cómo se da esa violencia, que es incluso sangrienta. De ese modo, se determina que en la caza no se expresan dudas ni inquietudes. Ante la defensa de la presa, la cazadora que conoce el arte de su oficio se regocija y se siente cercana al triunfo, pues con facilidad infringe una herida que condena a su presa al destino de amar, gozar y morir.



## ÉPILOGO

En este viaje por unos cuantos pasajes del *Libro de buen amor* y de *La Celestina*, hemos recorrido un campo en el cual presenciamos las diversas estrategias del cazador para atrapar a su víctima, y, en el extremo contrario, las tácticas de defensa utilizadas por la presa para intentar evitar su perdición. Ya el lobo ha alcanzado a la oveja, y carga a la víctima en sus fauces. Se prepara, entonces, para disfrutar de su conquista. Ahora, tras ser testigos de estos sucesos, ha llegado el momento de repasar aquello que brotó de las imágenes de la caza.

Encontramos puntos de coincidencia entre las obras, como el hecho de que la caza se expone únicamente desde la narración. Las acciones en las que se muestra la cacería sólo están presentes en la narración que hacen los personajes de sus preocupaciones o de sus éxitos. Es una construcción que se da en el discurso, y que permite entender la caza desde dos orillas: en el *Libro de buen amor*, como una forma de expresar los miedos e inquietudes con respecto al Amor, pues, como presa, hay un peligro latente de morir al caer en sus garras. En *La Celestina*, es el método que usa la alcahueta para mostrarse ante los otros como una medianera infalible, además de resaltar el hecho de que, por su conocimiento en el arte, realiza su oficio con gran facilidad. Así, el lenguaje de la caza es un artificio retórico que comparten, pero que es usado con fines diferentes.

En el caso de la obra de Juan Ruiz, la narración la escuchamos gracias al Arcipreste, que se identifica con la víctima de la caza. Don Amor, que es contra quien se enfrenta en este duelo dialéctico, una vez toma la palabra no refiere, en ningún caso, eventos de cacería<sup>11</sup>. Así, la exposición tiene un eje central: como presa, el hombre debe evitar por todos los medios conocer al Amor, pues el simple hecho de saber de él puede causar que una vida feliz se transforme en triste

---

<sup>11</sup> Sin embargo, en el “Enxienplo de lo que contesçió a Don Pitas Payas, pintor de Bretaña” (Ruiz vv. 474a- 489d, ed. Blecua) hay una leve mención a la caza, aunque, al ser mínima, no fue analizada en este escrito.

y desgraciada. Entregarle al cazador siquiera una pequeña pista puede encaminar a la muerte. Es por eso que el Arcipreste remarca en estas fábulas, a manera de enseñanza, la importancia del autoconocimiento y de sus límites propios. Al conocer las fronteras, la presa tendrá menos afán por transitar por caminos indeseados y podrá guiarse por un sendero que no implique una pérdida para ella. Considero, por esas razones, que hay un fin que pretende socorrer y prevenir a los hombres de caer en las garras del Amor. El cazador, en cambio, es presentado como un ser despiadado que asesina a una inmensa cantidad de hombres y que, además, los somete con una violencia desmesurada. Los atraviesa y los destruye: sus cuerpos quedan sometidos a la voluntad del Amor que, al final, les arrebatará también su alma.

En la obra de Rojas, por su parte, Celestina detenta el poder del discurso, y crea una narración en la que ella, como una maestra cazadora con pleno conocimiento de su arte, puede hacer que su víctima ceda con gran facilidad ante lo que le pide. En su narración del enfrentamiento con Melibea, Celestina se perfila como una cazadora experta, y como aquella que tiene la posibilidad de infundir el deseo en las doncellas encerradas para lograr que experimenten el gozo de los placeres carnales. Esa es, entonces, la caracterización de la cazadora, en la que aquella que conoce las técnicas amorosas puede lograr que su presa ceda con gran facilidad a sus determinaciones. La víctima, en todo caso, no está sometida al instante por su persecutora, sino que actúa ofensivamente para defenderse, e incluso en un momento dado se apropia de la palabra para injuriar a su agresora. Es importante destacar que la manifestación de la caza se encuentra enmarcada en la consideración de un mundo mucho más amplio, y es, entonces, sólo una de las muchas expresiones de violencia que hay en la obra.

Hay otras consideraciones que permiten entender la noción de amor que se dibuja desde estas escenas. En el *Libro de buen amor*, así sea efímero, el Arcipreste presenta un estado de paz anterior al conocimiento del Amor: las ranas jugaban y cantaban en el lago, y el águila observaba

con tranquilidad el bosque desde una rama. Así, existe la posibilidad de habitar un espacio ameno, en el que es viable andar con libertad. En *La Celestina*, en cambio, todo está cercado por la guerra. Desde el primer momento, Calisto declara su intención de conquistar a Melibea, lo que expresa la voluntad de arremeter contra su víctima para lograr satisfacer sus propias pretensiones. Es, por definición, un mundo impetuoso, incapaz de conciliar la paz y de permitir la libertad, pues los hombres también se encuentran determinados por ese cosmos violento.

Es necesario resaltar, además, que en ambas obras el amor se presenta siempre desde una dimensión corporal. La caza amorosa lacera el cuerpo, crea heridas que lo destruyen y que hacen que nazca el deseo por cumplir con los arrojados carnales. En los dos casos, el fin de esta pasión corporal encamina a la muerte. Juan Ruiz crea imágenes en las que la pérdida del cuerpo, como le sucedió a las ranas y al águila, encamina a la pérdida del alma. De ese modo, se puede ver un matiz espiritual de la pérdida. Rojas, por el contrario, no establece en ningún momento alguna conexión con la espiritualidad, y relega la acción del padecimiento y los riesgos, la herida, el placer y la muerte, sobre el cuerpo de las víctimas. El mal es, entonces, la pérdida de la vida y de la libertad, sin llegar, en ningún caso, a relegar el sufrimiento sobre algún hecho ultraterreno.

Esos son, entonces, los aportes a la noción de amor que proporcionan las imágenes de la caza: la violencia de la conquista, el padecimiento, los dolores y la herida de la víctima, los peligros y las advertencias frente a la maestría con la que el amor, o su medianera, cazan a la presa. De ese modo, se puede ver una noción de amor enmarcada en esa pasión corporal que nace con la flecha del Amor. La relación existente entre el mundo corporal-espiritual del *Libro de buen amor* y la mera carnalidad de *La Celestina* sigue su linaje en *La Lozana Andaluza*, tal y como lo señalaba en el prólogo de este escrito, obra en la que se puede ver la continuidad de estas prácticas de caza amorosa orientadas hacia el ámbito corporal.

Sin embargo, la caza también tiene otro tipo de aproximaciones que no necesariamente están guiadas hacia el padecimiento corporal o que tengan como fin la muerte de la víctima. En la poesía mística de San Juan de la Cruz, por ejemplo, el objetivo está en alcanzar algo inmaterial. En su poema *Tras un amoroso lance*, la voz poética se presenta desde la perspectiva de un ave cazadora que, en todo caso, no persigue una presa terrenal, sino divina. En ese sentido, pretende alcanzar una dimensión más allá de lo corporal, y es una caza en la que la violencia está ausente. Por su parte, Santa Teresa de Jesús, en el capítulo XXIX del *Libro de la vida*, narra el momento en que es atravesada por una flecha que la llena de gozo hacia Dios. Si bien existe el dolor, es un padecimiento que le genera un gozo que trasciende lo corporal, y que la lleva a disfrutar ese sufrimiento desde la espiritualidad. Así, la caza no necesariamente termina siempre encaminada a un mundo con violencia. Y en caso de que haya una herida, no siempre debe ser una condena, sino que puede ser un motivo de gozo y de júbilo para el alma.

### Obras citadas

*Biblia de Jerusalem*. Desclee De Brouwer, 2009.

Bonilla y San Martín, Alfonso, editor. *Una Comedia Latina del siglo XII: (El "Liber Panphili")*. Real Academia De La Historia, 1917.

Costa Fontes, Manuel da. "Celestina's Hilado and Related Symbols." *Celestinesca*, 1984, pp. 3–14.

De la Cruz, San Juan. *Vida y Obras Completas De San Juan De La Cruz*. Edición de Lucinio del SS Sacramento, Biblioteca De Autores Cristianos, 1960.

Dimmick, Jeremy. "Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry." *The Cambridge Companion to Ovid*, editado por Philip Hardie, Cambridge University Press, 2003, pp. 264–287.

Delicado, Francisco. *La Lozana Andaluza*. Edición de Carla Perugini, Fundación José Manuel Lara, 2004.

De Jesús, Santa Teresa. *Libro De La Vida*. Edición de Fidel Sebastián Mediavilla, Real Academia Española, 2016.

Deyermond, Alan. "El «Libro De Buen Amor» y la poesía del siglo XIV." *Historia y Crítica de la Literatura Española Edad Media*, editado por Francisco Rico y Alan Deyermond, Crítica, 1980, pp. 213–227.

Gibson, Roy. "The Ars Amatoria." *A Companion to Ovid*, editado por Peter Knox, Blackwell Publishing, 2009, pp. 90–103.

Gimeno Casalduero, Joaquín. "La Celestina y su Prólogo." Promociones y publicaciones universitarias, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional De Hispanistas : Barcelona, 21-26 de Agosto de 1989*, 1992, pp. 215–221.

Joset, Jacques. *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*. Cátedra, 1988.

- Lecoy, Félix. “Elementos estructurales en el *Libro de buen amor*.” *Historia y Crítica De La Literatura Española Edad Media*, editado por Francisco Rico y Alan Deyermond, Crítica, 1980, pp. 228–231.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La Originalidad artística De La Celestina*. Editorial Universitaria De Buenos Aires, 1962.
- Moreno Soldevilla, Rosario. “Caza y Pesca de Amor.” *Diccionario de motivos amatorios en la Literatura Latina: (Siglos III A.C.- II A.C.)*, editado por Rosario Moreno Soldevila, Universidad De Huelva, 2011, pp. 85–89.
- Ovidio Nasón, Publio. *Arte de amar; Remedios De Amor; Cosméticos Para El Rostro Femenino*. Edición de Juan Luis Arcaz Pozo, Alianza Editorial, 2015.
- Reyes Anzaldo, Celedonio. “Dos *exempla* singulares para el tratamiento de la lujuria en la digresión de los pecados capitales del *Libro De Buen Amor*.” *Medievalia*, 2004, pp. 1–16.
- Rojas, Fernando de, y Antiguo Autor. *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Francisco Lobera Serrano et al., Real Academia Española, 2016.
- Ruiz, Juan. *Libro De Buen Amor*. Edición de Alberto Blecua, Cátedra, 2019.
- Valentín Perello, Mireia. “La influencia de Ovidio en el «Libro de buen amor».” *Universitat de Girona*, 2013.
- Vetterling, Mary-Anne. “Los Siete Pecados Capitales En El Libro De Buen Amor a La Luz De La Teoría Del Entrelazamiento.” *Castalia, Actas Del XIII Congreso De La Asociación Internacional De Hispanistas: Madrid 6-11 De Julio De 1998*, 2000, pp. 244–248.
- Zambon, Francesco. *El Alfabeto simbólico de los animales: los bestiarios de la Edad Media*. Traducción de Helena Aguilá Ruzola, Siruela, 2010.