

«*Que paresces serena*»¹

María Eugenia Díaz Tena
Universidad de Salamanca & CITCEM

«Conexiones siempre existen, sólo
es cuestión de querer encontrarlas»²

Nuestro objeto de estudio es uno de los personajes femeninos más fantástico y enigmático de finales del siglo xv y principios del xvi: Areúsa, una de las prostitutas de *La Celestina* y ante todo un símbolo de lo que la mujer representa para una parte de la sociedad.

Es nuestra intención diseccionar en su contexto histórico, social y literario la figura de Areúsa, cuyo nombre nos recuerda al de una ninfa/sirena, analizando la representación que una parte de la sociedad —la que ostenta el poder— tiene de la mujer en esa época. Nuestro personaje es, al igual que la sirena —según la tradición clásica—, un símbolo de la mujer *mala*: bella, prostituta, malvada y, en definitiva, peligrosa. El personaje literario de Areúsa es, desde nuestra perspectiva, la sirena o el símbolo de lo que la mujer que se aparta de las convenciones representa para la Iglesia y los bienpensantes.

La mujer en la Edad Media y el Renacimiento

Indudablemente, la sociedad medieval era predominantemente masculina, al igual que la moral que la regía, hecha por los varones y para los varones. Desde la perspectiva del discurso jurídico y eclesiástico, la mujer es considerada un ser incapaz en líneas generales, es decir, una eterna menor de edad.

1.– Una primera versión de este trabajo se dictó como comunicación en el II Congreso Internacional de la SEMYR, celebrado en San Millán de la Cogolla (del 10 al 13 de septiembre de 2008). El posterior trabajo que aquí presentamos se realizó dentro del proyecto de investigación «Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo xv» [FFI2008-01563].

2.– Umberto Eco, *El péndulo de Foucault*, Barcelona, Plaza & Janés, 1997, p. 293.

La presencia de la mujer como madre, esposa, hija, hermana... era constante, pero subordinada al hombre y debiéndole una obediencia absoluta. Para algunos pensadores medievales el concepto de mujer estaba supeditado al pecado de Eva, amén de estar lastrado por el hecho de pertenecer todos ellos al sexo masculino³. La mujer además de *ser* subordinado e inferior, también era amenazador, pues se pensaba que traspasaba los límites de la razón y de la ley con facilidad. Lo femenino provocaba *ginecofobia* u «hostilidad hacia las mujeres nacida de un sentimiento de temor-odio», por lo que la imagen de las mujeres «responde a la de seres peligrosos y malignos, a los que se teme y desea el mal, porque se les considera dotados de un poder superior que se percibe como una amenaza»⁴. Aunque debemos matizar que ese temor no es propiamente a las mujeres, sino a la perdición que ellas llevan aparejada y que conduce al varón hasta el camino del mal.

El hombre es la razón (*mens*) y la mujer es la sensualidad (*sensus*), una criatura erótica, un objeto sexual para el varón. En palabras de María Eugenia Lacarra, la «consecuencia ineludible de estos principios es la inferioridad espiritual de la mujer, siempre más tendente a las flaquezas y debilidades de la carne y por ello también más lujuriosa»⁵. La mujer, por su sensualidad, es considerada un ser diabólico, «es la calamidad que se desea; el ‘azote delectable’ según fórmula del *Malleus Maleficarum*; es híbrido de bueno y malo, y como híbrido y oxímoron, es monstruo»⁶.

Los modelos de conducta de las mujeres vendrán marcados por el discurso jurídico y principalmente por el eclesiástico. Así que «su comportamiento debe ajustarse y ser armónico con su presunta naturaleza. Las infracciones al código se consideran pecados contra el orden establecido por Dios, y quienes los cometan se arriesgan a la condenación eterna en la otra vida y a la marginación social en la presente»⁷. Por lo que el riesgo de marginación social —en el caso de la mujer— era bastante alto, como veremos más adelante.

Pero también el discurso científico-médico confirmará la superioridad del varón sobre las hembras. Las mujeres son imperfectas por «su inferioridad humoral (más fría y húmeda) e intelectual... Además, el temperamento naturalmente más frío y húmedo de las mujeres lleva a los médicos a concluir que son más proclives a la unión carnal, es decir, más libidinosas, puesto que buscan naturalmente en el varón el calor que les

3.– Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián, Nerea, 2003.

4.– Mercedes Madrid, *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 13.

5.– Iris M. Zabala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Madrid, editorial Anthropos, 1995, p. 22.

6.– Héctor Santiesteban Oliva, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003, p. 243.

7.– Zabala (1995), p. 24.

falta y, por tanto, siempre desean unirse a él»⁸. No dudarán, la filosofía natural y la medicina, en aseverar que la mujer es venenosa y un ser casi fantástico por lo que hay de inexplicable en su organismo⁹.

A finales del siglo xv —cuando se está fraguando *La Celestina*—, la idea que se tiene de la mujer no ha cambiado mucho con respecto a siglos anteriores, ni con respecto a los siglos que han de venir. Aunque se empieza a observar que la mujer del Renacimiento (o Prerrenacimiento) se mueve en dos planos muy diferentes —y diferenciados— y que no se valoran por igual: por un lado, las grandes señoras de la Corte; por otro, las mujeres sencillas. Las primeras serán merecedoras de una «rendida admiración», fomentada también por el movimiento literario del ‘amor cortés’, las segundas de «un brutal desprecio»¹⁰; y la literatura y la historia dan buena cuenta de ello.

De lo que no hay duda es, de que —a pesar de que *La Celestina* se encuadra en un mundo de algunas luces y muchas sombras para las mujeres— el papel que estas desempeñan en la obra no es, para nada, secundario ni accesorio. El mundo femenino y su espacio de actuación están ampliamente representados, destacando sobremanera la microsociedad femenina del burdel —como ya indicó el llorado profesor Deyermund¹¹— a la que pertenece la bella Areúsa. Pero también está presente en la obra el tono antifemenino, siguiendo la línea misógina de algunas de las obras más importantes de la literatura medieval propia y ajena. Todos los personajes femeninos del texto salen, por tanto, malparados; pues ya había dicho Aristóteles que «la hembra era como un varón defectuoso»¹².

Debemos, por tanto, entender la misoginia como un «producto cultural que hay que situar en el nivel de las representaciones colectivas y de los sistemas simbólicos creados por la sociedad... en cuyo seno se alimenta la creación literaria de cada época»¹³.

8.– Zabala (1995), pp. 26-27.

9.– José Luis Canet, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 1 (1996), pp. 1-22.

10.– Manuel Fernández Álvarez, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 77.

11.– Alan Deyermund, «Female Societies in *Celestina*», en *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, ed. Ivy A. Corfis & Joseph T. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 1-31.

12.– Fernández Álvarez (2002), p. 85.

13.– Mercedes Madrid (1999), p. 11.

Mujeres marginales en la Edad Media

Areúsa, además de ser una mujer, una hija de Eva —o, tal vez, de Lilith¹⁴— que no merece respeto por el simple hecho de ser un *varón defec-tuoso*, está doblemente marginada por su profesión: la prostitución clandestina¹⁵. Su trabajo la convierte en una pecadora, que no se ajusta al código establecido por la moral vigente, y eso hace que sea una marginada social o, en palabras de Nuria Vilardell, una ‘marginal’ por el papel y actividad que ejerce en la sociedad¹⁶.

Las razones más corrientes que llevaban a las mujeres a hacerse prostitutas eran la pobreza y la violencia masculina. Aunque también se convertían en prostitutas la viuda pobre con hijos pequeños, la sirvienta o la criada utilizada como concubina por su amo y luego abandonada. La prostitución era casi la única vía que les quedaba para ganarse la vida y era con mucho la más fácil y la más beneficiosa, si una mujer era joven y atractiva. Aunque también era frecuente la violación, en especial la de mujeres pobres y desprotegidas que no tenían ni fuerza ni influencia¹⁷. Como vemos, las mujeres *buenas* eran pocas y elegidas, ya que eran muchos los caminos que conducían a la mujer a una situación de marginalidad.

Según Labarge, «se consideraba que las prostitutas ejercían un oficio que estrictamente hablando no debería tener cabida en la sociedad cristiana. No obstante, se las toleraba como un mal necesario y podían reintegrarse en la comunidad general cuando renunciaban a su estilo de vida»¹⁸. Así que este llamado *mal necesario* creaba un abismo insalvable entre las mujeres *buenas* y las *malas*; y establecía un submundo marginal a pesar de que todo él estuviera perfectamente legislado —estas normas solo afectaban a los burdeles públicos—, puesto que había una estructura regular de prostitución en casi todas las ciudades y se designaban calles especiales donde las prostitutas podían ejercer su oficio. El empeño de los funcionarios reales y civiles en regular la prostitución se acrecienta en el siglo xv —cobran-

14.– Lilith es una figura legendaria hebrea, a la que se considera la primera esposa de Adán, anterior a Eva. Abandonó el Edén por propia iniciativa, ya que no deseaba someterse a la voluntad de su esposo, y más tarde se convirtió en un demonio. Aunque también se la representó como sacerdotisa de la prostitución sagrada, con el aspecto de mujer muy hermosa, con el pelo largo y rizado; y como raptora y estranguladora de niños.

15.– María Eugenia Lacarra, «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: approaching the fifth centenary*, eds. Ivy A. Corfís y J. Snow, Madison, HSMS, 1993, pp. 33-78.

16.– Nuria Vilardell Crisol, «Marginación femenina: pícaras, delincuentes, prostitutas y brujas», *Historia* 16 145 (1988), pp. 72-85.

17.– Labarge (2003), p. 255.

18.– Labarge (2003), p. 247.

do más fuerza a finales de este siglo¹⁹— y tenía dos motivos distintos: se pensaba que la prostitución cubría una necesidad masculina y se afirmaba a menudo que era una salvaguardia para las esposas e hijas decentes, pero los funcionarios también querían una parte de los beneficios, además de intentar reprimir los hurtos y las peleas violentas que eran frecuentes en la zona donde trabajaban las prostitutas²⁰.

Areúsa: 'muger enamorada'

Dentro del mundo de la prostitución se distinguían dos tipos de ramerías, las públicas y las encubiertas, y las diferencias entre ambas eran sustanciales. Las cantoneras públicas estaban sometidas a la legislación sobre prostitución, comerciaban con su cuerpo en el burdel y dentro de la *putería*, pues sabían que de lo contrario tendrían que pagar multas económicas e, incluso, podrían llegar a ser azotadas públicamente. Estas mujeres corrían menos peligros, pero ganaban mucho menos dinero que las bagasas clandestinas:

la discrepancia de ganancias entre unas y otras se comprueba en un documento de Valladolid de 1430, que diferencia a las «mujeres mondarias» de las «mujeres mondarias encubiertas», e indica que éstas llegaban a cobrar precios de hasta 30, 40 y 50 maravedís por cliente, cantidad verdaderamente elevada, si consideramos que en las *Ordenanzas de Bujía* de 1535-1540, las mujeres públicas del burdel no cobran más de 12 maravedís por el ayuntamiento de una hora²¹.

A finales del siglo xv, se empieza a perseguir con más fuerza la prostitución clandestina en toda la península, como muestra la legislación conservada²². Y uno de los principales motivos de esa persecución es economi-

19.— Para María Asenjo, la marginación del burdel es más un fenómeno de la Edad Moderna, como podemos ver en su artículo «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 13-35.

20.— Juan Torres Fontes, «Los Fajardo en los siglos xiv y xv», *Miscelánea Medieval Murciana*, 4 (1978), pp. 108-176. Andrés Moreno Mengíbar & Francisco Vázquez García, «Formas y funciones de la prostitución hispánica en la edad moderna: el caso andaluz», *Norba. Revista de Historia* 20 (2007), pp. 53-84.

21.— Lacarra (1993), p. 39.

22.— María Eugenia Lacarra, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, eds. R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, València, Universitat de València, 1992, pp. 267-278; María Eugenia Lacarra, «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», pp. 33-78; Roger Benito Julià, «La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona bajomedieval (siglos xiv-xv)», *Miscelánea Medieval Murciana* xxxii (2008), pp. 9-21; María del Carmen García Herrero, «Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a

co, puesto que las autoridades obtienen pingües beneficios monetarios en sus burdeles controlados y la prostitución clandestina supone una fuerte competencia para ellos y les hace recaudar menos dinero²³.

Resultará bastante complicado evitar que estas mujeres ejerzan la prostitución fuera de la mancebía, en ventas, casas de alcahuetas —como es el caso de Elicia— o en sus propias casas —en el caso de Areúsa—; a pesar de los constantes controles y la periódica comparecencia de vecinos y hosteleros para dar información sobre las rameras clandestinas y los que viven a costa de ellas: rufianes o alcahuetas²⁴.

Areúsa pertenece, sin duda, a ese grupo de prostitutas clandestinas, pero dentro del mismo existen distintas categorías: cantoneras, rameras o mujeres enamoradas. Dice Lacarra que:

mientras las primeras ejercían su oficio en la calle, las otras realizaban su trabajo preferentemente en la casa de una alcahueta o en su domicilio particular. Esta última era una forma de prostitución mucho más discreta, selecta y mejor remunerada, que tenía lugar con clientes «honrados». El comercio no se reducía exclusivamente a la posesión sexual, sino que también conllevaría un simulacro de relación afectiva²⁵.

Así que nuestra ramera pertenece al grupo de las *mujeres enamoradas* —un equivalente a la alta prostitución actual o prostitución de lujo—, como también confirma Sosia al final del acto XIV: «Allí mora una hermosa muger, muy graciosa y fresca, *enamorada, medio ramera*; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcanza tener por amiga sin gran escote, y llámase Areúsa»²⁶, y su compañía, a pesar del alto precio, parece estar bastante cotizada entre los hombres.

finde de la Edad Media», *En la España Medieval* 12 (1989), pp. 305-322; Moreno Mengíbar & Vázquez García (2007).

23.— Según nos muestra Ian Michael, el negocio de la mancebía en la ciudad de Salamanca a finales del siglo xv, suponía unos ingresos anuales de 100.000 maravedís para García de Albarrátegui, una renta anual de 15.000 maravedís para el concejo de la ciudad y 7.000 para el padre de la mancebía —también conocido como ‘padre putas’— que era el encargado de recibir un porcentaje de lo que cobraban las prostitutas a los clientes. Ian Michael, «Por qué Celestina muda de casa», *Literatura Medieval. Actas do iv Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, pp. 69-89. Véase también Torres Fontes (1978).

24.— García Herrero (1989), pp. 308-309.

25.— Lacarra (1992), pp. 272-273. Cuando, más adelante, analicemos la caracterización del personaje de Areúsa, realizaremos algunas consideraciones sobre el personaje del soldado que se menciona en el séptimo acto.

26.— Peter E. Russell (ed.), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 516-517. Todas las citas de la obra se harán por esta edición. La cursiva es nuestra.

Puesto que Areúsa ejerce la prostitución de forma más discreta y clandestina —como mujer *enamorada*— es lógico que tenga miedo de que sus vecinas se enteren de que Pármeno está en su casa, en el acto VII: «Tengo vezinas envidiosas: luego lo dirán» (p. 375). O que la propia Celestina le pida a Pármeno que entre despacio en la casa de Areúsa, porque no quiere que sus vecinas les oigan (también en el acto VII)²⁷: «Entremos quedo; no nos sientan sus vezinas» (p. 370). Las mismas vecinas que Celestina parece usar como amenaza velada para que Areúsa se acueste con Pármeno sin cobrar: «Ya sabes lo que de Pármeno te ove dicho. Quéxame que aún verle no quieres. No sé por qué, sino porque sabes que le quiero yo bien y le tengo por hijo. Pues, por cierto, de otra manera miro yo tus cosas, que hasta tus vezinas me parescen bien y se me alegra el corazón cada vez que las veo, porque sé que hablan contigo»²⁸.

El nombre de Areúsa

Pero, Areúsa, no es solo una mujer o una prostituta, también es un personaje literario y como tal ha de ser considerado. Cuando a finales del siglo pasado Paolo Cherchi se acercaba a la «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil»²⁹, nos recordaba que «el autor impone los nombres a sus personajes pensando en describir a través de ellos su carácter o por lo menos unos rasgos destacados» y que durante la Edad Media el nombre propio en literatura adquirió cierta importancia, por lo que esta tradición estaba bien arraigada cuando Rojas escribió *La Celestina*.

Al acercarse Cherchi al nombre de Areúsa dice que:

el problema más serio es el de Areúsa. Que yo sepa no se le ha encontrado sentido alguno. Tiene aire de clásico, pero ¿de dónde lo sacó Rojas? ¿Es una corrupción de Aretusa, nombre de una ninfa marina, con alusión al hecho de que Celestina la llame “sirena” la primera vez que Areúsa sale en la escena? ¿O es una construcción etimológica basada sobre el verbo *areo*, es decir, “ser sediento”? Esta segundo hipótesis es la más verosímil porque indicaría una cualidad de la ramera. De todos modos vemos que otra vez una persona baja se oculta detrás de un nombre que sabe a mitología o a antigüedad ilustre³⁰.

27.— David Hook, «Areúsa and the neighbors», *Celestinesca* 23.1-2 (1999), pp. 17-20.

28.— Russell, pp. 374-375. La cursiva es nuestra.

29.— Paolo Cherchi, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luís Canet, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, pp. 77-90.

30.— Paolo Cherchi (1997), pp. 86-87.

En el 2001, Kurt y Theo Reichenberger aseguraban que el nombre de nuestra prostituta era —efectivamente— de procedencia mitológica y que el uso de esta nomenclatura era irónico o sarcástico, puesto que en el nombre de Areúsa y en su actitud como personaje no hay ningún reflejo del mito original³¹.

Desde nuestro punto de vista de lector, también nos hemos inclinado a pensar que el origen del nombre de Areúsa estaba en la mitología. Su nombre procedería del de un ser fantástico femenino: Aretusa, una ninfa. Pero pensamos que no solo debemos fijarnos en el nombre y en su origen para analizar mejor al personaje, creemos que también es aconsejable —por lo menos en el caso que nos ocupa— fijarse en la representación fantástica que hay tras el nombre, es decir, en la ninfa y en lo que este ser fantástico femenino significa.

En el libro quinto de las *Metamorfosis* de Ovidio³² se nos cuenta la historia de esta bella ninfa de la Acaya, que —cansada y acalorada— se desnuda para refrescarse en un riachuelo; y su belleza es tal que el mismo río Alfeo se dirige a ella y la persigue para unirse sexualmente. Aretusa huye desnuda y le suplica a Diana, diosa de la que era armera, que la socorra. Diana la cubre con una espesa nube para que Alfeo —que se había transformado en hombre para perseguirla— no la encuentre, pero —cuando la nube desaparece— en el lugar de la ninfa Aretusa hay una fuente. Alfeo se da cuenta en seguida de que el agua cristalina de la fuente es su amada Aretusa y se transforma nuevamente en río para poder unirse a ella. Diana, queriendo protegerla en todo momento, le abre un surco subterráneo para que huya y siguiendo el curso del Mediterráneo aparece en la *Ortigia* de Siracusa (Italia). Alfeo, tenaz en su persecución, la sigue y aparece en el puerto de Siracusa. Según Alejandro Dumas:

Aretusa sostuvo siempre que no había encontrado a Alfeo en su viaje submarino; pero por más que juró la pobre ninfa, semejante vecindad no dejaba de ser bastante para comprometerla. Desde entonces, siempre que se hablaba de la castidad de Aretusa delante de Neptuno y Anfítrite, los dos augustos esposos sonreían de modo que hacía

31.— Kurt y Theo Reichenberger, «Fernando de Rojas como comentarista político: acerca de la elección de nombres para los personajes en *La Celestina*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta, F. Cantalapiedra, Kurt Reichenberger & J. Snow, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 225-250.

32.— Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2007, pp. 188-190. Por otra parte, no podemos olvidar que Aretusa, según el relato de Ovidio, fue la que comunicó a Ceres que Proserpina estaba en el infierno y gracias a su aviso Ceres pudo salvar a su hija. Por lo que Aretusa será quien propicie su salvación.

creer sabían más que lo que querían decir sobre el paso del río y de la fuente a través de su líquido reino³³.

Si al dato etimológico le unimos la descripción que de ella hace Celestina en el acto VII, escena 2ª, en el que la vieja —al encontrarla desnuda de cintura para arriba— compara a Areúsa con una sirena: «Acuéstate y métete debaxo de la ropa, que paresces serena» (p. 371) y la inicial actitud de inocencia y castidad que muestra Areúsa en sus palabras primeras³⁴, podemos pensar que detrás del nombre de la prostituta hay algo más que una referencia a la antigüedad clásica, que tras él está la sugerencia de una idea, de un símbolo, de una representación física e, incluso, psicológica.

Veamos, pues, qué ideas existen sobre estos seres femeninos —fantásticos e inquietantes— del mundo acuático, que puedan ayudarnos a comprender mejor el personaje literario de Areúsa.

*Los espíritus elementales: ninfas y sirenas*³⁵

Existe una gran confusión en torno a estos seres elementales femeninos, porque bajo el término de sirena se ha englobado a personajes sobrenaturales diferentes entre sí. En muchos mitos y leyendas se usa el término de sirena tanto para referirse a estas, como para referirse a las ninfas, las náyades, las ondinas³⁶ o las nereidas³⁷ y oceánidas; ya que lo que tienen en común es que son seres femeninos acuáticos, criaturas perturbadoras y fascinantes, de extraordinaria belleza y atractivo, que hacen que los seres mortales se sientan fuertemente atraídos por ellas.

La confusión no solo atañe a su denominación, también está presente en sus orígenes, pues hay dudas sobre quiénes son sus progenitores³⁸ y

33.— Alejandro Dumas, *Impresiones de viaje. El Speronare*, Madrid, Establecimiento tipográfico D. F. de P. Mellado, 1857, p. 77.

34.— Ese fingimiento de pureza y castidad inicial del personaje de Areúsa nos recuerda también a la pobre ninfa Aretusa, que juraba que no se había *encontrado* con Alfeo en su viaje submarino.

35.— La bibliografía sobre el asunto es extensa. Indicamos al final de nuestro trabajo los estudios que más nos han ayudado a configurar una imagen y una interpretación de estos mágicos seres femeninos.

36.— Ninfa, náyade u ondina son nombres diferentes que designan a un mismo ser elemental, de extrema belleza, que vive en fuentes, manantiales o ríos y que puede ser zoomorfa, bien porque tenga patas de cabra o cola de serpiente, como Melusina. Son mujeres, que —al igual que las sirenas— se consideran peligrosas para los varones.

37.— Las nereidas no suelen tener cola de pez, aunque son mujeres jóvenes y bellas, y habitan en mares menores. Su nombre significa *mojadas* y, al contrario que las sirenas, suelen salvar a los marineros de los peligros que les acechan en el mar. Aunque también son inmortales, como las sirenas.

38.— Desde la mitología griega se atribuye su paternidad a Aqueloo, la divinidad fluvial más antigua de Occidente. Aunque Sófocles dice que su padre es Forcis, el padre de las gracias. Y otros indican como progenitor a Nereo. Lo único que queda claro es que su padre era un dios,

sobre su forma dual: mitad mujer-mitad animal (en los inicios pájaro y después pez, la forma en que las conocemos actualmente).

Las sirenas son símbolos de tradición milenaria y seres pertenecientes a las mitologías más antiguas, como la egipcia, que a través de la mitología griega pasaron al imaginario cristiano. En realidad, el análisis del mito de las sirenas entraña una cierta complejidad, ya que, a pesar de existir patrones comunes y universales con respecto a ellas, también hay rasgos que han ido modificando o sumándose al concepto inicial de sirena y que han provocado una evolución periódica de este mito. De forma sincrética, intentaremos dar una visión global sobre el mito de la sirena.

En la antigüedad griega³⁹ nacieron como mujeres-pájaro, con la mitad superior del cuerpo con rasgos de hermosa doncella y la parte inferior de pájaro. Homero no llega a describirlas físicamente en la *Odisea*, pero habla de sus encantos funestos:

Tendréis que pasar primero cerca de las Sirenas, que encantan a cuantos hombres se les acercan. ¡Loco será quien se detenga a escuchar sus cánticos, pues nunca festejarán sus mujeres y sus hijos su regreso al hogar! Las Sirenas lo encantarán con sus frescas voces. La pradera donde habitan tiene a su alrededor una orilla blanqueada por los huesos de los hombres cuyas carnes se pudrieron...⁴⁰.

Apolonio de Rodas dice que en su aspecto son semejantes en una mitad a los pájaros y en parte a muchachas: «En parte tenían apariencia de aves y en parte semejaban a jóvenes muchachas»⁴¹. Mientras que Ovidio dice en el libro v de la *Metamorfosis* que tienen patas de ave, plumaje dorado y cara de doncella. El *physiologus*, del siglo II de nuestra era, también las describe con forma humana hasta el ombligo y forma inferior de volátil. M^a Cruz García Fuentes justifica que la forma física de mitad mujer, mitad pájaro se puede deber a la habilidad canora de las sirenas, que es una cualidad propia de los pájaros⁴². Así que «en la Antigüedad [principalmente griega] las Sirenas son mujeres-pájaro, que destacan por la belleza y armonía de su canto, encargadas de conducir las almas de los

hecho que las dota de inmortalidad. La maternidad de las sirenas se atribuye a una Musa. Apolonio de Rodas (*Argonáutica* iv, verso 893 y siguientes) la atribuye —concretamente— a la musa Terpsícore. Otros a Melpómene y algunos a Calíope.

39.— Parece que los griegos se inspiraron en figuras funerarias egipcias con cabeza humana y cuerpo de pájaro, que representaban la separación del alma y el cuerpo.

40.— Homero, *Odisea*, Madrid, Edaf, 2004, canto xii, p. 244.

41.— Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, ed. Manuel Pérez López, canto iv, Madrid, Akal Clásica, 1991, p. 323.

42.— M^a Cruz García Fuentes, «Algunas precisiones sobre las sirenas», *Cuadernos de Filología Clásica* v 1973, p. 109.

difuntos al Hades, siendo al mismo tiempo raptoras de hombres, a los que capturan y devoran»⁴³.

Parece que en época muy temprana empieza la transición de la sirena como mujer-pájaro a mujer-pep, pues se conserva en el Museo Nacional de Atenas un vaso de Megara del siglo II a. C. en que se representa el tema de Ulises y las Sirenas, y estas —en lugar de ser pájaros— son mujeres con cola de pep que salen de las olas⁴⁴. Y que el primer texto que habla de la sirena como mujer pep es el *Liber monstrorum*, cuya datación —aún dudosa— estaría entre los siglos VI y VIII d. C.:

VI. De Sirenis. Sirenae sunt marinae puellae quae navigantes pulcherrima forma et cantu mulcendo decipiunt et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimae, squamosas tamen piscium caudas habent, quibus semper in gurgite latent⁴⁵.

García Fuentes atribuye la transformación de las sirenas en mujer-pep a la confusión que se produce entre sirenas y Górgonas⁴⁶, que provocaría la adopción de cola de pep en la representación de las sirenas. Y concluye que:

el pueblo interpretó el aspecto físico de las Sirenas sobre la base de su asociación genealógica con Górgonas, con Tritón y también tratando de explicar lógicamente la expresión *praecipitarunt se in mare*, todo lo cual habría motivado la evolución hasta la forma de mitad mujer, mitad pep. Especialmente el último de los condicionamientos se familiarizó tanto que oscureció la forma originaria, desconocida ya en la Edad Media y que muy poca gente reconoce mucho menos hoy día⁴⁷.

43.– Fernando Pérez Suescun & M^a Victoria Rodríguez López, «Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica», *Anales de Historia del Arte* 7 (1997), p. 56.

44.– El dato lo ofrece Meri Lao, *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, México, ediciones Era, 1995, p. 81. Que también menciona y muestra una lucerna romana del siglo II d. C. en la que la sirena aparece con forma de pep.

45.– *Liber monstrorum*, ed. Franco Porsia, Bari, Dedalo Libri, 1976, p. 148. Algunos se refieren a esta obra con el título *De monstis*.

46.– García Fuentes (1973), p. 112: «En un principio las Górgonas eran terribles demonios que vivían en el mar... La Medusa, la Górgona por excelencia, en un primer momento era incluso bella, y por lo tanto enamoró a Poseidón, pasión ésta que habría de acarrear la pérdida de la joven, puesto que la rabia de Atenea haría que sus cabellos se transformasen en serpientes y que su belleza se transformase en lo contrario. Posiblemente la idea de la belleza de las Górgonas fuera debida a una previa confusión con las Sirenas, de la misma manera que en la otra dirección se les atribuía a estas últimas la cola de pep. Y aceptada esta interpolación de formas y caracteres, no queda sino pensar que la fecha del cambio debió de ser hacia el último tercio del siglo II o primero del siglo III».

47.– García Fuentes (1973), pp. 115-116.

María José Pena también deduce que «la evolución iconográfica tiene una cierta lógica: las sirenas están siempre ligadas a un relato marítimo... incluso Ovidio dice que desearon tener alas para posarse sobre las olas... se suicidaron tirándose al mar... La realidad es que todo las relaciona con el mar»⁴⁸.

Así que —a pesar de que en las culturas griega y romana predominan las sirenas con forma de pájaro— la Edad Media estará dominada por sirenas con cola de pez⁴⁹, que adornan iglesias, libros y el imaginario popular; y las sirenas pájaro irán ocupando, poco a poco, un segundo plano, si bien su presencia en los *Bestiarios* medievales se mantendrá.

Aunque lo más curioso es que, desde muy pronto, también tenemos testimonios que consideran meretrices a las sirenas. María José Pena aporta ejemplos textuales desde el siglo II después de Cristo: un interesante texto griego de Heraclio Paradoxógrafo (siglo II-III d. C.) que dice que «eran de naturaleza doble, pues tenían patas de ave y el resto del cuerpo de mujer... En realidad, eran unas heteras célebres... bellísimas, que devoraban la fortuna de quienes se les acercaban»; según Plutarco son pequeñas heteras que infunden amor por lo divino y hacen olvidar lo humano; Libanio también las llama «heteras melodiosas»⁵⁰. Pero los testimonios más conocidos, a este respecto, son los de Servio Honorato, que a finales del siglo IV dice que «secundum veritatem meretrices fuerunt quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia»⁵¹ y San Isidoro de Sevilla, que algunos siglos antes también había dicho que las sirenas eran en realidad unas meretrices que llevaban a la ruina a quien pasaba cerca de ellas. Idea que recogió la Edad Media y que transmitió al Renacimiento por medio de la emblemática, como bien muestra el emblema 115 de Alciato: «Es mujer seductora... atraen a los hombres con su belleza, sus palabras, su pureza de corazón... Ulises las esquivó: es decir, que los doctos no tienen nada que hacer con las putas»⁵².

Ante todo, las sirenas son seres dobles, híbridos, mitad mujer, mitad animal, seres divididos en los que coexisten dos identidades. Su ambigüedad será también la nota dominante en su interpretación simbólica. Pues esa dualidad las dota de una fuerza sobrenatural, de un poder de seducción tan extraordinario que provoca que nunca veamos la representación de una sirena que persigue a los hombres; la sirena espera tranquilamente en su isla, el hombre es el que se acerca hasta ella... y, por tanto, el que debe huir de este atractivo señuelo.

48.— M^a José Pena Gimeno, «Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un *racconto* del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa», *Faventia: Revista de Filología Clàssica* 29.1 (2007), p. 126.

49.— También se habla de sirenas-caballo o de sirenas-toro, como podemos comprobar en el trabajo de Fernando Pérez Suescun & M^a Victoria Rodríguez López (1997), pp. 55-66.

50.— M^a José Pena Gimeno (2007), pp. 124-125, n. 3.

51.— M^a Cruz García Fuentes (1973), p. 109, n. 8.

52.— Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 152.

Las sirenas como símbolo

El símbolo es el resultado de nuestra percepción e interpretación del mundo, lo que hace que la naturaleza se vaya cargando de una gran cantidad de simbolismos, que en el fondo son un reflejo de la moral imperante en cada momento de la historia. Por ello, es posible que tras la representación de la sirena se oculte una percepción de la realidad cargada —en mayor o menor cantidad— de moral y un símbolo de tradición milenaria, colmado de interferencias y generoso en significados.

Como bien dice José Manuel Pedrosa, «ningún acercamiento a estos mágicos seres puede olvidar la tradición griega, que acuñó de forma indeleble algunos de los rasgos con que han seguido siendo imaginadas y representadas las sirenas durante milenios»⁵³. Desde la *Odisea* de Homero, escrita hacia el 850 a. C., las sirenas han sido el símbolo mitológico de las artes seductoras y de los engaños femeninos. Homero dotó de individualidad e independencia a estos seres, pues eran los únicos habitantes de una isla en la que descansaban los huesos de los incautos navegantes que hasta allí acudían atraídos por sus bellas melodías, que llegaban a considerarse infernales por su poder de atracción y porque eran la perdición del varón. La prevención es la mejor arma contra los cantos de sirena⁵⁴, pues sólo un ser extraordinario —como Ulises— es capaz de evitar la tentación que supone la sirena. Esto hará que Ulises, en la cultura medieval, pase a ser el símbolo del buen cristiano que por su prudencia consigue vencer a las tentaciones, sin apartarse del buen camino.

Su imagen estereotipada es la de una hermosa mujer (cuyo único defecto físico es ser un animal de cintura para abajo), que tiene una dulce y melodiosa voz en la que concentra todo su poder, pues con su voz puede hechizar y hacer enloquecer a los hombres. Símbolo, pues, de la lujuria, la hermosura traicionera, los placeres eróticos, la voluptuosidad, la tentación, la seducción mortal, el pecado... y, yendo un poco más allá, llegarán a ser un símbolo de las prostitutas, como vimos anteriormente.

Dice Mercedes Madrid que «las sirenas encabezan una larga lista de figuras femeninas en las que, bajo la imagen seductora de la belleza femenina, se esconde la más terrible de las muertes, evidenciando los aspectos más inquietantes (y quizás por ello más fascinantes) de la representación de la feminidad que los griegos construyeron»⁵⁵.

En la iconografía del Renacimiento también se vinculó a las sirenas con el placer y el engaño. Por lo que pasarán a ser una representación del *Eros*.

53.— José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas*, Almería, Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2002, p. 30.

54.— Desde entonces, la expresión *cantos de sirena* paso a significar «Discurso elaborado con palabras agradables y convincentes, pero que esconden alguna seducción o engaño» (DRAE).

55.— Mercedes Madrid (1999), p. 74.

Esto ha llevado a que en la mayoría de los casos se relacione a las sirenas con lo negativo, se las vea como a un ser maléfico del que hay que huir: «Fue frecuente la asociación de las sirenas con la figura de Satán, haciendo espíritus diabólicos de estos seres híbridos, símbolos del vicio y la voluptuosidad»⁵⁶. Aunque también es verdad que no todo es negativo en este símbolo, pues fue considerado una representación de la sabiduría⁵⁷; sus voces también expresan conocimiento y, según se mire, esa sabiduría puede provocar rechazo en una sociedad patriarcal, dominada por los varones que, como ya vimos, no creen que la sabiduría sea una de las cualidades de la mujer.

Como bien dice Pedraza, de todas las explicaciones que el mundo griego dio sobre la sirena imperó la que las convierte en una metáfora de la atracción sexual, que hace que el varón caiga irremediamente en manos de la mujer⁵⁸.

Pero no debemos olvidar que antes de identificar a las sirenas con las artes de seducción, también se les atribuía una función telúrico-sepulcral, eran las encargadas de conducir las almas de los muertos; lo que también les atribuye una relación especial con *Thánatos*.

Las sirenas:

pueden representar lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior... Son también símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan. Parecen especialmente símbolos de las «tentaciones» dispuestas a lo largo del camino de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y «encantarlo», deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura...⁵⁹.

Para Nadia Julien:

En el plano simbólico, las doncellas de agua son los abismos del inconsciente; aunque antiguamente revistieran el significado muy real de las seducciones y los peligros de la navegación, hoy se consideran como símbolo de la fascinación mortífera del deseo, de la atracción que

56.– Josemi Lorenzo Arribas, «El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval», *Mirabilia* 7 (2007), p. 50.

57.– Las sirenas le prometieron a Ulises la sabiduría y el conocimiento, y dicen conocer todas las cosas que ocurren en la tierra. Por ese motivo se cree que Ulises quiso ir tras ellas. De forma minoritaria, los tratadistas medievales mantuvieron la idea de que las sirenas estaban vinculadas a la sabiduría

58.– Pilar Pedraza, «El canto de las sirenas», *Fragmentos. Revista de Arte* 6 (1985), p. 32.

59.– Cirlot (1997), pp. 419-420.

ejerce la «mujer fatal», la seductora perversa y cruel que acarrea la muerte física o espiritual... la sirena es la imagen de las tentaciones que brotan de las fuerzas inconscientes y que encontramos en el camino de la evolución individual o de la iniciación⁶⁰.

Mientras que para Lao, las sirenas «son todo lo contrario del reposo del guerrero o del puerto seguro»⁶¹ y siempre «llaman al hombre para pedirle que abandone lo que es, para que se vuelva un tráfugo. Tenerle miedo a las Sirenas significa tener... miedo a lo desconocido»⁶².

Con todo esto, llegamos a la conclusión de que la sirena es un ser de marcada individualidad, con el don de la palabra, poseedor de conocimiento y en el que se funden el *Eros* y el *Thánatos*, tan presentes en los estudios freudianos. Por tanto, una metáfora de los peligros que en sí encierran las mujeres y una forma de simbolizar la concepción de la mujer a lo largo de los tiempos por parte del patriarcado.

Y ahora, nos asalta una duda: ¿Es posible que tras la caracterización del personaje de Areúsa se esconda la simbología de la sirena? ¿Y que esa simbología de la sirena no sea otra cosa que la idea que se tiene de la mujer a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento? Adelantaremos la respuesta: para nosotros, sí. Veamos por qué.

Caracterización de Areúsa⁶³

Si rastreamos el texto, localizamos una buena cantidad de datos que nos suministran las referencias caracterizadoras del personaje de Areúsa, más complejo psicológicamente de lo que podríamos pensar *a priori*.

En la escena décima del primer acto, se menciona por primera vez en la obra a Areúsa, dentro de una conversación entre Celestina y Pármeno, en la que la vieja está intentando atraer al joven criado a su causa. Y en esta escena se dice de Areúsa que es prima de Elicia e hija de Eliso; más adelante —en la escena tercera del acto xv— ella misma dirá que su ma-

60.—Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Swing, 2008, p. 351.

61.—Lao (1995), p. 27.

62.—Lao (1995), p. 29.

63.—Desde nuestro punto de vista, interpretaciones sobre el personaje de Areúsa, como la realizada por Lida de Malkiel, ya han sido superadas. Quedando claro que no hay ninguna confusión entre el carácter de Elicia y el de Areúsa (M^a Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, capítulo xvii). Así mismo, tampoco consideramos que Rojas atribuya dos papeles distintos a Areúsa, uno en la *Comedia* y otro en la *Tragicomedia*, como ha señalado recientemente Bienvenido Morros, al indicar que en la primera asume el estatuto de manceba y en la segunda el de prostituta clandestina (Bienvenido Morros Mestres, «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales* 40.1 (enero-junio de 2010), pp. 355-385).

dre era una pastelera⁶⁴, sin precisar mucho más. Como vemos, no son muchos los datos que tenemos sobre los orígenes de Areúsa⁶⁵.

Parece que a Pármemo —a quien se ha descrito poco antes como un adolescente en plena fase de descubrimiento del deseo y la sexualidad⁶⁶— le maravilla la joven y se ha fijado en ella con anterioridad, así que Celestina le promete conseguírsela, para así lograr que el joven criado entre en el negocio: «Pues tu buena dicha quiere [que] aquí está quien te la dará» (p. 260). Tras estas palabras asistimos a una interesante conversación en la que Pármemo dice que la lujuria y la avaricia hacen mucho mal; y dejarse llevar por el deleite va contra la virtud. A pesar de que el joven sostiene estas ideas, la vieja conseguirá convencerle para que entre en el negocio, por lo que Pármemo dejará el camino de la virtud para dirigirse al camino del deleite, de la lujuria y la avaricia, que tiene parada en casa de Areúsa, nuestra sirena particular.

En la primera escena del acto III, Celestina, esta vez en conversación con Sempronio, vuelve a mencionar a Areúsa. La vieja habla de ella como si fuera una moneda de cambio, que le entregará a Pármemo para que este se avenga a entrar en sus negocios.

Y será, una vez más, en una conversación entre Pármemo y Celestina, cuando se vuelva a hablar de Areúsa antes de que ella aparezca en escena. Pármemo, mucho más espabilado que en el primer acto, le dice a Celestina que olvide negocios pasados, pues los que a él le interesan son los presentes: «Bien se te acordará, no ha mucho que me prometiste que me harías haver a Areúsa, quando en mi casa te dixes como moría por sus amores» (p. 369). Conseguir a Areúsa es *su negocio* y la vieja le dice que ha hablado tres veces con ella y cree que ya estará lista para acceder a sus deseos⁶⁷; aunque Pármemo sigue mostrando cierta desconfianza en conseguir su empresa, pues tiene a Areúsa por mujer inalcanzable, a la que es difícil —incluso— dirigirle la palabra.

64.— Lo más probable es que la madre también se dedicara a la prostitución, pues *pastelera* era uno de los muchos eufemismos usados en la época para referirse a las rameras.

65.— Recordemos que también existen pocos datos y confusos, sobre los orígenes de las sirenas. Y que desde el *Libro de Enoch* se extendió la idea de que el origen de las sirenas estaba en una maldición y Areúsa dice en el acto séptimo que su mala dicha es culpa de una maldición mala que sus padres le echaron (Russell, p. 374).

66.— Russell, p. 253: «CEL.— [...] Que la voz tienes ronca, las barbas te apuntan; ¡mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga! PÁR.— ¡Cómo cola de alacrán!».

67.— En relación con el dato de las tres veces que Celestina dice haber hablado con Areúsa, Bienvenido Morros opina que «Materialmente no ha habido tiempo ni para que la alcahueta pudiera haber visto antes a Areúsa» y que es una incongruencia más del autor (Morros, p. 364). Por nuestra parte, seguimos considerando válido el análisis de Peter Russell respecto a la cuestión del tiempo en la obra: «Otras características de la técnica narrativa de *LC* también reflejan innovaciones introducidas por las comedias italianas. La duración de la acción es con frecuencia incierta o difícil de justificar en términos lógicos. La exactitud temporal con frecuencia preocupa poco a los autores italianos. Lo mismo puede decirse de *LC*» (Russell, p. 50).

Tras llegar a la puerta de la casa de Areúsa, la vieja le pide que no haga ruido, para que no les escuchen las vecinas⁶⁸, y que espere en el hueco de las escaleras mientras ella sube a hablar con la joven. En las escenas segunda y tercera del acto VII irrumpe Areúsa en persona, que parece no ser la *mansa moneda de cambio* de la que hablaba la vieja en el tercer acto y en su segunda frase nos descubre claramente su personalidad: «ARE. (*Aparte*) ¡Válala el diablo a esta vieja! ¿Con qué viene como huestantigua a tal ora? (*En voz alta*) Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? Ya me desnudava para acostar»⁶⁹. La joven se comporta con falsedad ante Celestina, aunque le molesta su presencia la trata con respeto y no tiene reparos en hacerle notar que es un poco tarde para hacer visitas. De dos maneras intenta deshacerse de la alcahueta: primero señalándole que está desnuda para acostarse y después diciéndole que está enferma del mal de la madre⁷⁰: «ARE. [...] que me siento mala oy todo el día [...]» (p. 371).

Es también en el principio de su presentación, cuando —al meterse desnuda en la cama y taparse la parte inferior del cuerpo con las sábanas— Celestina la compara con una sirena. Podía haberle dicho, simplemente, que estaba hermosa u omitir la comparación. Sin embargo, utiliza el término sirena, en una escena que se nos antoja cargada de sensualidad. Para nosotros, este hecho no pretende transmitir sólo la idea de belleza y sensualidad que van aparejadas a la sirena y que se le atribuye, en este caso, a Areúsa. También se nos está diciendo que Areúsa es una prostituta, pues —como ya vimos— a las meretrices también se las llamaba sirenas; y se nos está dando la clave de interpretación del personaje: Areúsa es el ser doble, falso en algunas de sus palabras y actuaciones, la encarnación de la lujuria, la seducción, el erotismo... es la mujer que con su voz —en este caso sus palabras— consigue todo lo que desea y que lleva a los hombres a la perdición, como confirmará ella misma al final del acto XVII: «ARE. [...] así salen de mis manos los asnos, apaleados como éste; y los locos, corridos; y los discretos, espantados; y los devotos, alterados; y los castos, encendidos» (p. 550); este es el caso de Pármeneo —al que seduce y aleja del camino de la virtud—, Sosia —a quien embaucará con sus palabras y seductoras insinuaciones— o Calisto —que probablemente pasó alguna vez por la cama de Areúsa y su muerte será, en parte, fruto de la venganza orquestada por ella—.

68.— Ya dijimos anteriormente, que por su condición de prostituta clandestina era menester tener cuidado con los vecinos, para que estos no la acusaran ante las autoridades.

69.— Russell, p. 371. Como vemos, son los hombres poco precavidos (Pármeneo, Centurio, Sosia) los que acuden a casa de Areúsa, ella les espera en su *isla*.

70.— Dedicaremos, a continuación, un apartado a la caracterización de Areúsa según sus patologías médicas.

En este acto se manifiesta que Areúsa vive sola e independiente en una casa de dos plantas —cercana a la de Calisto⁷¹—, que no tiene necesidades económicas, sus clientes disfrutan de su cuerpo y más de uno envidia su vida: «CEL. [...] Otro es el que ha de llorar las necesidades, que no tú. ¡Yerva pasce quien lo cumple! ¡Tal vida quienquiera se la quería» (p. 371); que es limpia y aseada, se preocupa por su casa, por sus ropas y por su persona: «CEL. ¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! Aosadas, ¡que está todo a punto! Siempre me pagué de tus cosas y hechos, de tu limpieza y atavío. ¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios! ¡Qué sávanas y colcha, qué almoadas y qué blancura! [...]» (p. 371-372).

No es una ramera cualquiera, es una prostituta de categoría superior: «Sos. Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber, buela tan alto por esta ciudad, que no debes tener en mucho ser de más conocida que conosciante, porque ninguno habla en loor de hermosas que primero no se acuerde de ti que de quantas son» (p. 545); tiene quince años y una belleza sin parangón: «CEL. [...] ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver; pero agora te digo que no ay en la ciudad tres cuerpos tales como el tuyo, en quanto yo conozco. No parece que ayas quinze años. ¡O, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! [...]» (p. 372).

Areúsa también dice tener un ‘amigo’ especial, un soldado que acaba de marcharse a la guerra, que le da todo lo que necesita, la tiene honrada (dato muy importante) y la trata como a una señora⁷². Es probable que la joven viviera amancebada con este soldado —que le servía de tapadera para realizar sus actividades de prostituta clandestina (la tenía *honrada*)— que estaría asunte con frecuencia por su profesión y que recibiría una parte de las ganancias de Areúsa⁷³; aunque también pudiera ser que Areúsa estuviera jugando con nosotros y con Celestina y mienta descaradamente al decir que tiene un amigo especial, usando el tópico literario del amigo que se ha marchado a la guerra para excusarse ante la vieja⁷⁴.

71.— Al final del acto XVI, Sosia y Tristán ven entrar a Elicia en casa de Areúsa desde una ventana de la casa de Calisto (Russell, p. 516). Por lo que vemos que Areúsa no se somete a las leyes marcadas por las autoridades —principalmente a finales del XV— y vive mezclada con los *buenos*, cerca de las casas de los nobles y, por tanto, confundida entre las mujeres *buenas*.

72.— Russell, p. 374.

73.— García Herrero (1989), p. 314: «En el siglo XV, el vocablo manceba se halla frecuentemente... también es nombrada manceba la hembra pública que mantiene relaciones con un amigo principal que se lleva parte o la totalidad de la ganancia que ella obtiene por la venta de su cuerpo».

74.— Como nos sugiere Emilio de Miguel, sería un caso muy similar al de las excusas empleadas por Melibea con Celestina en el acto IV.

Lo que nos parece poco probable es que Areúsa «encarne al prototipo de manceba que cohabita y reside con un hombre que la mantiene»⁷⁵, para así no tener que dedicarse a la prostitución. En realidad, nos parece que la mención del soldado forma parte de la lista de excusas que la joven le pone a Celestina en un primer momento; ya que a pesar de los pretextos, la bella ramera no le hace ascos a Pármeno, ni al resto de galanes que la visitan: «ELL. [...] Quiera Dios que la halle sola, que jamás está desacompañada de galanes, como buena taverna de borrachos» (p. 543). Y aunque le diga a Celestina que tiene a quien dar cuentas⁷⁶, declarará a continuación que no le preocupa el ruido que Pármeno haga esta noche, sino el que pueda hacer en las que están por venir: «No lo digo por esta noche, sino por otras muchas»⁷⁷. Consideramos, pues, que Areúsa es una *muger enamorada*: «Allí mora una hermosa muger, muy graciosa y fresca, enamorada, medio ramera; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcanza tener por amiga sin gran escote, y llámase Areúsa» (pp. 516-517).

Aunque parece que, además de al soldado, también tiene que sufrir a Centurio, un rufián o alcahuete introducido en la *Tragicomedia*⁷⁸ y lleno de defectos físicos y morales, que provoca el enfado de Areúsa en el acto xv⁷⁹ y que, a primera vista, nos hace pensar que la joven ramera está sometida a él. No obstante, si profundizamos en nuestra lectura podemos ver que, en realidad, es Areúsa la que se aprovecha de él, como hará con otros personajes de la obra. La muchacha se muestra frágil y ofendida en su pelea con Centurio en el acto xv, se pregunta por qué está con esa persona llena de defectos, a la que constantemente ayuda y que no se digna a hacer por ella la única cosa que le pide. No nos queda muy claro cuál es el favor que tiene que hacerle a una legua de camino, pero la escena que monta esa gran actriz que es Areúsa ayudará a que Centurio se muestre

75.– Morros, pp. 360-361.

76.– Russell, p. 375.

77.– Russell, p. 375. Esta frase nos parece muy reveladora y creemos que demuestra que durante todo el encuentro entre Celestina y Areúsa, esta se hace la tonta y muestra unos falsos remilgos.

78.– La figura del alcahuete es clave en la prostitución que se realiza fuera de las mancebías, es el hombre que tiene mujeres públicas y vive de ellas. En los siglos xiv y xv hay normativas que regulan la expulsión de la ciudad de estos rufianes, que además de tener un oficio definido (panadero, molinero, zapatero...) explotan a las mujeres para redondear sus ingresos.

79.– Russell, pp. 520-521: «ARE.– Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, bova, con tus ofertas vanas. Con tus ronces y halagos hasme robado quanto tengo. Yo te di, vellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mill maravillas labradas; yo te di armas y cavallo, púsete con señor que no le merecías descalçar; agora una cosa que te pido que por mía fagas, pónesme mill achaques. [...] Por qué jugaste tú el cavallo, tahúr, vellaco? Que si por mí no oviesse sido, estarías tú ya ahorcado. Tres vezes te he librado de la justicia, quatro vezes desempeñado en los tableros. ¿Por qué lo hago? ¿Por qué soy loca? ¿Por qué tengo fe con este covarde? ¿Por qué creo sus mentiras? ¿Por qué le consiento entrar por mis puertas? ¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano del espada, treynta mugeres en la putería [...]».

—en la primera escena del acto XVIII— a su entera disposición para hacer por ella cualquier cosa que tenga que ver con su oficio (un desafío, matar a alguien...), pero no una caminata de una jornada. Ya en el acto XV, Areúsa piensa inmediatamente en Centurio para llevar a cabo la venganza y sus palabras demuestran la seguridad que tiene en sí misma y que en la pelea que acaba de tener con el rufián, ella es la que le ha tratado mal y no al revés. Y está bien convencida de que puede manejarlo a su antojo: «Y si pongo en ello a aquel con quien me viste que reñía quando entravas, si no sea él peor verdugo para Calisto que Sempronio de Celestina. Pues, ¡qué gozo avría agora él en que le pusiese yo en algo por mi servicio, que se fue muy triste de verme que le traté mal! Y vería él los cielos abiertos en tornalle yo a hablar y mandar» (p. 527). Así que Areúsa, que siempre se mueve por el interés, le dice a Centurio que le perdona lo del otro día con la condición de que se vengue de un caballero llamado Calisto: «CEN. [...] el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hazer, que contino pienso cómo la tenga contenta y jamás acierto. La noche passada soñava que hazía armas en un desafío por su servicio, con quatro hombres que ella bien conoce [...] ARE. [...] Yo te perdono con condición que me vengues de un cavallero que se llama Calisto, que nos ha enojado a mi prima y a mí» (p. 554). Y, a pesar de que Centurio le encargará el trabajo a Traso y la Fortuna tendrá mucho que ver en la escena de la muerte de Calisto, la *vendetta* de Areúsa se cumplirá. Lo que nos muestra la capacidad suasoria de la prostituta y su habilidad para manipular a las personas e, incluso, al lector poco precavido, que piensa encontrarse ante una indefensa y manejable muchachita. Y Areúsa es todo menos una mujer indefensa y manipulable, es astuta e inteligente y sus armas son el poder de seducción, su capacidad de atracción, sus palabras y sus actos, y sabe perfectamente cuándo debe comportarse como una ingenua muchachita y cuándo debe mostrar su fuerte carácter y dotes de mando.

Cuando Celestina le pide que se acueste con Pármeno, Areúsa se comporta como una muchacha ingenua, que simula tener una relación estable e, incluso, pretende pasar por virtuosa. En ese momento, la ramera se está haciendo la dura con Celestina, para evitar cumplir los deseos de la alcahueta, a los que tendrá que acceder —sin más remedio— por las veladas amenazas de la vieja de delatarla ante sus vecinas y porque Celestina le promete que obtendrá favores de Calisto, al que la joven parece conocer bien: «sirven a este señor que tú conoces bien y por quien tanto favor podrás tener»⁸⁰. La misma Areúsa confesará más tarde que se hacía la tonta ante Celestina: «que otra arte es ésta que la de Celestina; aunque ella me tenía por bova, porque me quería yo serlo» (p. 550). Como bien dice

80.—Russell, p. 375. Ese comentario da a entender que Areúsa y Calisto se conocen bien y ha podido existir alguna relación entre ellos en el pasado. ¿Era Calisto uno de los distinguidos clientes de la famosa Areúsa? ¿Uno de los dichosos que la alcanzó por 'amiga'? Si esto fuera así, encontraríamos un motivo más para la venganza de la ramera.

Snow: «en el acto VII ella, en su escena con Celestina, ‘hacía la boba’ a propósito y hasta irónicamente. Con arte hace lo que Celestina le aconseja no hacer. Y lo hace tan bien que Celestina no se entera de que tiene delante una rival en manejar *fingidas razones, sofisticos actos...* esta mujer es una de las *nuevas maestras* de su oficio»⁸¹. Tras la muerte de Celestina, se nos empieza a manifestar con total libertad la auténtica Areúsa, que tomará el mando de la situación y hará que siga avanzando la acción de la obra.

Tras las fingidas reticencias iniciales, Areúsa accede a acostarse con el tímido Pármemo, que previamente ha vuelto a manifestar su fascinación por la bella ramera: «PÁR.– (*Aparte*) ¡Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto; que me ha muerto de amores su vista! Ofrécesle quanto mi padre te dexó para mí. Dile que le daré quanto tengo» (p. 378). Y que irónicamente nos adelanta su futuro: morir de amor⁸². La simple visión de la sirena Areúsa le atrae de forma inevitable y esa pasión irrefrenable le conducirá a la muerte, pues el hecho de conseguir sexualmente a Areúsa conlleva que el joven Pármemo tenga que asociarse con el codicioso Sempronio y la avara Celestina.

Pero antes de que esto suceda, disfrutaremos de las grandes pasiones sexuales de Areúsa y Pármemo, en las que la vieja Celestina pretende participar como convidado de piedra (acto VII, escena tercera); y de la lascivia y el insaciable apetito sexual de la joven, que, tras una noche de amor con Pármemo, en la que casi no ha dormido, pretende seguir el festín amatorio por la mañana, alegando que aún tiene mal de madre y necesita seguir copulando (acto VIII, escena primera).

El próximo encuentro entre Pármemo y Areúsa se producirá en el acto IX, en la comida a la que Areúsa es invitada por su nuevo amante. En el banquete descubriremos nuevas características de la personalidad de la ramera clandestina: es una mujer apasionada en la defensa y el ataque de determinados valores sociales. Arremete con virulencia contra Melibea, a la que describe llena de defectos, tal vez por sentir envidia de la relación que mantiene con Calisto, al que decía conocer muy bien: «No sé qué se ha visto Calisto, por que dexa de amar otras que más ligeramente podría haver y con quien más él holgasse» (p. 408). Denuncia a las mujeres de la clase alta o acomodada, porque su belleza es falsa, antinatural, fruto de su riqueza: «Las riquezas las hazen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo» (p. 408); y por el trato que le dan a sus sirvientas: «Denostadas, mal tratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante dellas no osan. [...] Danles un ciento de açotes y échanlas la puerta fuera [...] Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas [...] Y tras esto,

81.– Joseph Snow, «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en «*La Celestina*» 1499-1999, eds. O. Di Camillo & J. O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, p. 216.

82.– Celestina también le dice a Areúsa un poco antes que sabe que no le querrá matar (a Pármemo). Russell, p. 378.

mill chapinazos y pellizcos, palos y açotes. No hay quien las sepa contentar, no quien pueda sofrillas» (pp. 415-417). Y defiende ferozmente su independencia y libertad, con ardientes discursos: «Por esto me vivo sobre mí desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía» (p. 415); «Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cativa»⁸³. La emancipación en cuestiones económicas es la que le reporta a Areúsa su independencia, verse libre de la autoridad⁸⁴. Y esa liberación también la convierte en un peligro, porque no está cumpliendo con el papel social que le corresponde. Es decir, que la sirena Areúsa no solo es peligrosa por su poder de seducción fatal, también lo es por salirse del rol que la sociedad le ha asignado a la mujer, sentirse orgullosa de ello y defender a ultranza su individualidad como ser humano e ir en contra del determinismo imperante en la sociedad: «Ruyn sea quien por ruyn se tiene. Las obras hazen linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus pasados la virtud» (p. 409). El poder de Areúsa es el control de sí misma, el control de su propia vida. Al final de este acto, la joven prostituta se nos revelará como una defensora de la filosofía del *carpe diem*, no solo con su actitud ante la vida, sino también con sus palabras: «Por Dios, pues somos venidas a haver plazer, no llores, madre, ni te fatigues» (p. 422).

En el acto xv reaparece Areúsa en persona y esta vez nos demostrará la entereza y la frialdad con la que recibe la noticia de la muerte de Pármeno, Sempronio y Celestina, que le trae la enlutada Elicia: «Pésame del grande amor que con él tan poco tiempo havía puesto, pues no me avía más de durar. Pero, pues ya este mal recabdo es hecho, pues ya esta desdicha es acaecida, pues ya no se pueden por lágrimas comprar ni restaurar sus vidas, no te fatigues tú tanto, que cegarás llorando» (p. 524). Casi no dedica palabras a la fallecida Celestina y el único pesar que siente es no haber podido disfrutar de más encuentros amorosos con Pármeno; por lo demás, se muestra fría y resolutiva: puesto que ya no se puede hacer nada por ellos, lo mejor es seguir con sus vidas y no perder el tiempo en llantos. Areúsa se dedicará ahora a planear su venganza con desapego, odio y agilidad mental: «Calla, por Dios, hermana; pon silencio a tus queexas, ataja tus lágrimas, limpia tus ojos, torna sobre tu vida. [...] y este mal, aunque duro, se soldará. Y muchas cosas se pueden vengar que es imposible remediar» (p. 526); «A los bivos me dexa a cargo, que yo te les daré tan amargo xarope a beber qual ellos a ti han dado. ¡Ay, prima, prima, cómo sé yo, quan-

83.– Russell, pp. 416-417. La importancia que Areúsa le da a la libertad, es tal que, más tarde, en la escena segunda del acto xvii, también se alegrará por la libertad conquistada por Elicia tras la muerte de Celestina: «Por esto se dize que los muertos abren los ojos de los que biven, a unos con haziendas, a otros con libertad, como a ti» (Russell, p. 544).

84.– Francisco Ramírez Santacruz, «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffyllia: Revista de la facultad de filosofía y letras* 4 (2004), pp. 64-71.

do me ensaño, rebolver estas tramas, aunque soy moça!» (p. 529). Y para llevar a cabo su represalia hará uso —ante la atenta mirada de Elicia, que contempla sus dotes para el engaño— de su poder de seducción con Sosia (acto xvii)⁸⁵ y de la fuerza de su carácter con Centurio (acto xviii)⁸⁶, a los que utiliza para ajustar cuentas con los amantes y con la clase alta. En una de sus últimas frases revelará su impasibilidad y desafecto ante la muerte: «Haga lo que quisiere, mátele como se le antojare. Llore Melibea como tú has hecho. Dexémosle. Centurio, da buena cuenta de lo encomendado. De cualquier muerte holgaremos» (p. 557).

Tras estas actuaciones de Areúsa, en las que derrocha confianza y autocomplacencia, no volveremos a saber nada más de ella hasta la publicación en 1534 de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. La realidad es que la prostituta ya no es necesaria para la acción de la obra, ella ha cumplido su cometido, ha lanzado sus redes, ha movido voluntades con sus palabras y ya sólo le queda esperar en su isla, hasta que los incautos marineros perezcan por su falta de prudencia y discernimiento.

Caracterización de Areúsa por su patología médica

Como indica Lacarra, hay una estrecha relación entre el discurso médico y la filosofía moral, por lo que se considera que las costumbres morales afectan a la salud física⁸⁷. Así que intentaremos ver qué relación hay entre el comportamiento de Areúsa y su enfermedad y cómo afecta todo ello a la caracterización del personaje.

En el acto vii Areúsa dice que está enferma de mal de madre o sofocación de la matriz, ya que su principal síntoma era la falta de aire que provocaba sensación de ahogo. Una grave enfermedad, considerada de género porque solo afecta a las mujeres, y a la que se dedicaron amplios estudios durante la Edad Media y el Renacimiento, que transmiten la idea de que la mujer está controlada por su útero y todas sus enfermedades proceden de él. El mal de la madre estaba causado, según Gordonio, por la retención del esperma⁸⁸ y el principal remedio era la actividad sexual

85.— Russell, pp. 544-545: «Escóndete, hermana, tras esse paramento, y verás cuál te lo parollo lleno de viento de lisonjas, que piense, quando se parta de mí, que es él y otro no. Y sacarle he lo suyo y lo ageno del buche con halagos». La teatralidad de esta escena y la importancia de la misma para conocer mejor a Areúsa ha sido magistralmente estudiada por Joseph Snow (2005), pp. 207-217.

86.— Russell, pp. 554-556: «Escucha, no atajes mi razón. Esta noche lo tomarás [...] Por escusarte lo hazes. A otro perro con esse huesso. No es para mí essa dilación. Aquí quiero ver si dezir y hazer si comen juntos en la mesa [...] Si has de hazer lo que te digo, sin dilación determina, porque nos queremos yr».

87.— Eukene Lacarra Lanz, «Las pasiones de Areúsa y Melibea», en «*La Celestina* 1499-1999...», eds. Ottavio Di Camillo y John O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 75-109.

88.— Lacarra (2005), p. 81, n. 23.

o la manipulación genital, que ayudaban a expulsar el semen. Así que es lógico que el mal de Areúsa resulte «sorprendente, ya que las candidatas para padecer esta dolencia eran las mujeres que retenían esperma por falta de ejercicio sexual y ese no parece ser su caso» (p. 88). Sin embargo, la joven «por temperamento es caliente y húmeda, lo que junto con el ocio y la buena alimentación son importantes en la producción seminal y la hacen una firme candidata para la grotesca retención de semen que sufre» (p. 90). Concluyendo Lacarra que la enfermedad de Areúsa «no es sino un apunte de su excesiva lascivia» (p. 109).

Como dijimos anteriormente, la mujer era considerada imperfecta e inferior desde el punto de vista científico-médico. Llegándose, incluso, a decir que la mujer es venenosa por lo que hay de inexplicable en su organismo y, principalmente, por culpa del ciclo menstrual y de la sofocación de la matriz. El flujo menstrual es, según Plinio el Viejo, una especie de veneno que le sale a la mujer del cuerpo una vez al mes y que transforma y trastorna todo lo que toca o se aproxima a la mujer menstruante; llegando a ser funesto y mortal para el varón el coito con una mujer en ese estado. También es venenosa la hembra que padece el mal de la madre, porque su esperma aumenta, se corrompe y se convierte en veneno⁸⁹. Así que el grueso de las enfermedades de la mujer se catalogará como proveniente de la retención o emisión excesiva de esperma o de flujo menstrual.

La concepción de la mujer como ser fantástico o inexplicable por los prodigios que puede obrar su flujo menstrual o la noción de que su vagina produce humores venenosos, ahondarán en la idea de que es un ser venenoso y enigmático, que con la mirada provoca el deseo en el varón y puede envenenarle y llevarle a la muerte, por lo que, hasta que no se descubra la circulación de la sangre en el siglo XVI, no variará la imagen que se tiene del cuerpo femenino.

A juicio del Arcipreste de Talavera, la lujuria era la causa de la mayor parte de los males de la humanidad y la mujer, con sus dones naturales, era la culpable de ese mal que encendía al varón. La hembra, con su belleza y su impúdica exhibición de encantos, era capaz de trastornar al varón; y para rebajar el deseo amoroso que el hombre siente por la mujer, muchos predicadores hablan de la hembra como un ser dual, bello en el exterior pero altamente peligroso y venenoso en el interior, lo que ayudará a transmitir una opinión generalizada sobre el peligro de las mujeres. En la literatura sapiencial y proverbial encontramos muchos ejemplos de la visión negativa de la mujer por su carácter dual: «Las mujeres son atales como el albor de adelfa que ha hermosa color y hermosa flor y cuando la come el torpe que la no conoce, mata'l»⁹⁰; «La mujer es tal como la palma

89.- Canet (1996), pp. 1-22.

90.- Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 179.

que ha espinas, y si entran en el cuerpo del home lláganlo; pero lleva buenos dátiles» (p. 181); «Así son como baladra que tiene la hoja y la flor bella y si el hombre la come, lo mata» (p. 182).

Esta visión de la mujer como ser dual también está presente en la simbología de la sirena, ser híbrido y, por tanto, dual. Y Areúsa también es dual, extremadamente bella en el exterior, pero venenosa en su interior por ser mujer y por padecer una enfermedad que provocaba la retención de humores corruptos en el útero. Aunque la enfermedad de la prostituta no sea más que una de sus tácticas de seducción y engaño, como piensa Lacarra⁹¹, no deja de ser un reflejo de la dualidad del personaje de Areúsa —que con su belleza, ambición y poder de seducción consigue que todos sus deseos se vean cumplidos— y, en última instancia, de la dualidad de la mujer-sirena.

Sugerencia final

La ginecofobia no es una constante en la historia, aparece puntualmente,

en determinados momentos históricos, bien porque se convierte a las mujeres en chivos expiatorios en que se polarizan todo tipo de temores, bien porque las mujeres se salen del 'status' que la sociedad les ha otorgado, o bien por ambas cosas a la vez. Es en estas circunstancias cuando [...] se presenta a las mujeres como seres amenazadores cuyos poderes se magnifican hasta hacer peligrar la estabilidad de la sociedad⁹².

Areúsa es la prostituta clandestina e independiente que se vanagloria de haberse salido del 'status' de marginación que la sociedad le ha impuesto y, por tanto, una amenaza para la estabilidad de la misma y para los varones, a los que atrae con su belleza y lujuria.

¿Es descabellado pensar que la mujer sirena es una representación de la dualidad femenina (mitad mujer-mitad pez/ belleza-peligro)? La bella y maléfica ninfa/sirena es pasión y muerte, es la mujer descrita con tonos de luz diurna que se va haciendo nocturna y lunar con la llegada de la noche y de las muertes que se siembran a su paso.

En la *Celestina* conviven el amor, la pasión, la destrucción y la muerte. El mundo se concibe como algo destructivo y a la mujer se la asocia con la pasión, una de las más potentes fuerzas destructoras, que tiene dos caras en la obra, como Areúsa, como las sirenas, como las mujeres: por un lado es placer y por otro es destrucción. El deseo erótico y el deseo de muerte,

91.—Lacarra (2005), pp. 92-93.

92.—Madrid (1999), p. 13.

Eros y *Thánatos*, se combinan perfectamente en la sirena, en la mujer, en Areúsa y, en general, en la obra de Fernando de Rojas.

Areúsa, la mujer sirena, también es el símbolo de lo imposible, de la mujer soñada. Y en una dimensión más misógina puede llegar a representar a la mujer frívola y cruel, capaz de destruir a un hombre, una *vamp*, pues como dice M^a Joao Martins: «As *vamps* nasceram na Idade Média... os homens atribuíam-lhes os mesmos poderes oscuros e as mesmas unhas de bruxa capazes de lhes levarem a alma para lugares sulfurosos... Dotadas daquilo que se convencionou chamar *la beauté du diable*»⁹³. Es, por tanto, a la par que mujer única, también mujer símbolo, y representa, al mismo tiempo, múltiples entidades e identidades en su caracterización histórica y literaria, a medio camino entre el modelo medieval y el renacentista, pues transmite la antigua noción de la mujer como ser malo y peligroso por naturaleza y la de control de sí misma y sus circunstancias.

En palabras de Emilio de Miguel, que compartimos de principio a fin, «Areúsa es muestra perfecta no sólo de personaje coherente en sus perfiles psicológicos, sino de personaje en quien Rojas hace exhibición de habilidad artística y, parejo a ello, de hondo conocimiento de la complejidad humana»⁹⁴.

93.– Maria João Martins, *Mulheres Portuguesas. Divas, santas e demónios*, (2 vols.) ed. Vega Multilar, 1994, pp. 100-101.

94.– Emilio de Miguel Martínez, «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos, 1996, pp. 36-40.

Bibliografía

- ABRIL-SÁNCHEZ, Jorge, «Una familia de meretrices: prostitutas públicas y privadas, cortesanías, ramerías y putas viejas en *La Celestina*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 7-24.
- ALCIATO, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, 1993, Akal.
- ANÓNIMO, *El libro de Enoch*, Barcelona, Siete y Media, 1981.
- ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.
- ASENJO GONZÁLEZ, María, «La historia y la sociedad urbana en la lectura de *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 13-35.
- BAUTISTA, Francisco, «Realidad social e ideología en *La Celestina*», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 37-49.
- BENITO JULIÀ, Roger, «La prostitución y la alcahuetería en la Barcelona bajomedieval (siglos XIX-XV)», *Miscelánea Medieval Murciana* xxxii (2008), pp. 9-21.
- BURKE, James F., «The *mal de la madre* and the Failure of Maternal Influence in *Celestina*», *Celestinesca* 17.2 (1993), pp. 111-128.
- BURTON, David G., «Fallen, Unrepentant, and Unforgiven: Calisto at la *Madalena*», *Celestinesca* 27 (2003), pp. 35-42.
- CALLEJO, Jesús, *Hadas. Espíritus femeninos de la naturaleza*, Madrid, Edaf, 1995.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Risa, religiosidad y erotismo en *La Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, eds. I. Arellano & J.M. Usunáriz, Madrid/Frankfurt, Iberoamerica/Vervuert, 2003, pp. 45-69.
- CANET, José Luís, «La mujer venenosa en la época medieval», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 1 (1996), pp. 1-22.
- CARRILLO TRUEBA, César, «Algunas consideraciones sobre la evolución de las sirenas», *Revista Ciencias* 32 (1993), pp. 35-47.
- CATALDI, Antonietta, *Vendetta: femmine, singolare. Passaggio di ruolo di personaggi femminili nel teatro del '500, s.c.*, Condego Editore, 1994, pp. 35-73.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.
- CHERCHI, Paolo, «Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. R. Beltrán & J. L. Canet, València, Universitat de València, 1997, pp. 77-90.
- DEYERMOND, Alan D., «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*», *Celestinesca* 8 (1984), pp. 3-10.

- DEYERMOND, Alan D., «Hacia una lectura feminista de *La Celestina*», en «*La Célestine*». *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, org. F. Maurizi, Caen, Université de Caen, 1993, pp. 59-86.
- , «Female Societies in *Celestina*», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis & J. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 1-31.
- DUMAS, Alejandro, *Impresiones de viage. El Speronare*, Madrid, Establecimiento tipográfico D. F. de P. Mellado, 1857.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- GABRIELE, John P., «Reading *La Celestina* from a *fin de siglo* Feminist Perspective», *Symposium* 54 (Fall 2000), pp. 160-169.
- GARCÍA FUENTES, M^a Cruz, «Algunas precisiones sobre las sirenas», *Cuadernos de Filología Clásica* v (1973), pp. 107-116.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen, «Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a fines de la Edad Media», *En la España Medieval* 12 (1989), pp. 305-322.
- GASCÓN-VERA, Elena, «'Isabel, Celestina, Melibea y otras chicas del montón'. Poder y género en el siglo xv», *Ínsula* 691-692 (2004), pp. 28-30.
- GERLI, Michael, «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», en *El mundo social y cultural de «La Celestina»*, eds. I. Arellano & J.M. Usunáriz, Madrid/ Frankfurt, Iberoamerica/ Vervuert, 2003, pp. 191-209.
- GILMAN, Stephen, *La España de Fernando de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid, Taurus, 1978.
- HOMERO, *Odisea*, Madrid, Edaf, 2004.
- HOOK, David, «Areúsa and the Neighbors», *Celestinesca* 23.1-2 (1999), pp. 17-20.
- JULIEN, Nadia, *Enciclopedia de los mitos*, Barcelona, Swing, 2008.
- KULIN, Katalin, «Leyendo la *Celestina*», *Celestinesca* 4.1 (1980), pp. 9-15.
- LABARGE, Margaret W., *La mujer en la Edad Media*, San Sebastián, Nerea, 2003.
- LACARRA, M^a Eugenia, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, eds. R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, Valencia, Universitat de València, 1992, pp. 267-278.
- , «La evolución de la prostitución en la Castilla del siglo xv y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis & J. Snow, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, pp. 33-78.

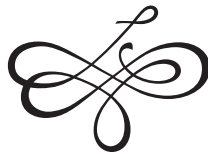
- LACARRA, M^a Eugenia, «Las pasiones de Areúsa y Melibea», en *La Celestina 1499-1999* (eds. O. DiCamillo & J. O'Neill), New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 75-109.
- LAO, Meri, *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, México, ediciones Era, 1995.
- LIBER monstrorum, ed. Franco Porsia, Bari, Dedalo Libri, 1976.
- LIDA DE MALKIEL, M^a Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
- LIHANI, John, «Spanish Urban Life in the Late Fifteenth Century as Seen in *Celestina*», *Celestinesca* 9.2 (1987), pp. 21-28.
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M^a Paz, «Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática», *De Arte* 6 (2007), pp. 139-150.
- LORENZO ARRIBAS, Josemi, «El canto que encanta. Las sirenas en la tradición hispana antigua y medieval», *Mirabilia* 7 (2007), pp. 39-58.
- MADRID, Mercedes, *La misoginia en Grecia*, Madrid, Cátedra, 1999.
- MAESTRO, Jesús G., «Idea de libertad en *La Celestina* desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura», *Celestinesca* 32 (2008), pp. 191-207.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo xv», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 11 (1993), pp. 197-221.
- MARTINS, Maria João, *Mulheres Portuguesas. Divas, santas e demónios* (2 vols.), ed. Vega I Multilar, 1994.
- MAURIZI, Françoise, «El auto IX y la destronización de Melibea», *Celestinesca* 19.1-2 (1995), pp. 57-70.
- MICHAEL, Ian, «Por qué Celestina muda de casa», *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, pp. 69-89.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, *La «Celestina» de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés & Francisco Vázquez García, «Formas y funciones de la prostitución hispánica en le edad moderna: el caso andaluz», *Norba. Revista de Historia* 20 (2007), pp. 53-84.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, «Areúsa en *La Celestina*: de la *Comedia* a la *Tragicomedia*», *Anuario de Estudios Medievales* 40.1 (enero-junio de 2010), pp. 355-385.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2007.
- PARACELSO, *El libro de las ninfas, los silfos, los pigmeos, las salamandras y demás espíritus*, Barcelona, Obelisco, 1987.
- PEDRAZA, Pilar, «El canto de las sirenas», *Fragmentos. Revista de Arte* 6 (1985), pp. 28-38.
- PEDRAZA, Felipe et alii (eds.), «*La Celestina*». v *Centenario (1499-1999)*. *Actas del Congreso Internacional*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

- PEDROSA, José Manuel, *El libro de las sirenas*, Almería, Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2002.
- PENA GIMENO, M^a José, «Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un *racconto* del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa», *Faventia: Revista de Filología Clásica* 29.1 (2007), pp. 119-141.
- PÉREZ DE TUDELA VELASCO, María Isabel, «Acerca de la condición de la mujer castellano-leonesa durante la Baja Edad Media», *En la España Medieval* 5 (1984), pp. 767-796.
- PÉREZ SUESCUN, Fernando & M^a Victoria RODRÍGUEZ LÓPEZ, «Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica», *Anales de Historia del Arte* 7 (1997), pp. 55-66.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, «Individualismo a ultranza en *La Celestina*: Areúsa y Melibea», *Graffylia: Revista de la facultad de filosofía y letras* 4 (2004), pp. 64-71.
- REICHENBERGER, Kurt y Theo, «Fernando de Rojas como comentarista político: acerca de la elección de nombres para los personajes en *La Celestina*», en *Tras los pasos de «La Celestina»*, ed. P. Botta, F. Cantalapiedra, Kurt Reichenberger & J. Snow, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 225-250.
- RODAS, Apolonio de, *Argonáuticas*, ed. Manuel Pérez López, Madrid, Akal Clásica, 1991.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «El inframundo de criados y prostitutas en la *Celestina*», en «*Celestina*». *La Comedia de Calixto y Melibea, locos enamorados*, coord. Gonzalo Santonja, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 107-118.
- RUBIO GARCÍA, Luis, *Estudios sobre «La Celestina»*, Murcia, Universidad de Murcia, 1970.
- RUCQUOI, Adeline, «Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media», *Historia* 16 21 (1978), pp. 104-113.
- RUSSELL, Peter E. (ed.), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor, *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, México, Plaza y Valdés, 2003.
- SATRÚSTEGUI, José M^a, «Lamias y sirenas a través de la simbología», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 74 (1999), pp. 497-520.
- SECHI MESTICA, Giuseppina, *Mitología Universal*, Madrid, Akal, 2007.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid, Narcea, 2001, pp. 47-57.
- SNOW, Joseph, «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en *La Celestina 1499-1999*, eds. O. DiCamillo & J. O'Neill, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, pp. 207-217.
- TORRES FONTES, Juan, «Los Fajardo en los siglos XIV y XV», *Miscelánea Medieval Murciana* 4 (1978), pp. 108-176.

VILARDELL CRISOL, Nuria, «Marginación femenina: pícaras, delincuentes, prostitutas y brujas», *Historia* 16, 145 (1988), pp. 72-85.

WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

ZABALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Madrid, editorial Anthropos, 1995.



DÍAZ TENA, María Eugenia, «*Que pareces serena*», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 71-102.

RESUMEN

Nuestro objeto de estudio —desde un punto de vista histórico, sociológico, simbólico, psicológico y literario— es uno de los personajes femeninos más fantástico y enigmático de finales del siglo xv y principios del xvi: Areúsa, una de las prostitutas de *La Celestina* y ante todo un símbolo de lo que la mujer representa para una parte de la sociedad. Es nuestra intención diseccionar la figura de Areúsa y ver qué modelo de mujer simboliza dentro de la sociedad de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, desde el análisis de su caracterización como personaje literario.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Areúsa, prostitución, mujer mala, sirena.

ABSTRACT

Our object of study —from a historical standpoint, sociological, symbolic, psychological and literary— is one of the most fantastic female characters and enigmatic late fifteenth and early sixteenth centuries: Areúsa, one of the prostitutes of *La Celestina* and above all a symbol of what women represent for a part of society. We try to dissect Areúsa and see which model symbolizes women for the society of the late Middle Ages and early Renaissance, from the analysis of its characterization as a literary character.

KEY WORDS: *Celestina*, Areúsa, prostitution, bad woman, mermaid.

