

## Pármeno y las sirenas<sup>1</sup>

### Pármeno and the Sirens

Juan Bris García  
juan.bris@educacion.gob.es  
Consejería de Educación en Alemania  
Agrupación de Lengua y Cultura Españolas  
Senefelderstr. 109  
70176 Stuttgart (Alemania)

Fecha de recepción: 30 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 28 de julio de 2021

**RESUMEN:** En este texto se rastrea la presencia del mito de las sirenas en *La Celestina* desde la perspectiva del criado Pármeno. En primer lugar, se destaca que la seducción de la sirena se produce de modo distinto en las dos capas de esta obra. Mientras en la capa de la *Comedia* su presencia es de carácter predominantemente visual, en la capa de la *Tragicomedia* prevalece su carácter acústico. En segundo lugar, el análisis se detiene en la constatación de la pervivencia de los elementos del mito de las sirenas propios de su formulación en la Antigüedad clásica. Por último, extraemos una conclusión sobre el propósito didáctico declarado desde el comienzo de esta obra castellana.

**PALABRAS CLAVE:** sirena, Pármeno, Comedia, Tragicomedia, tentación.

**ABSTRACT:** This text traces the presence of the myth of the sirens in *La Celestina* from the perspective of the servant Pármeno. Firstly, it is emphasized that the seduction of the siren occurs differently in the two layers of this work. While in the *Comedy* layer its presence is predominantly visual, in the *Tragicomedy* layer its acoustic features prevail. Secondly, the analysis investigates the verification of the survival of the elements of this myth typical of its formulation in Classical antiquity. Lastly, we draw a conclusion about the didactic purpose declared from the beginning of this Castilian work.

**KEYWORDS:** Siren, Pármeno, Comedy, Tragicomedy, temptation.

---

En las siguientes líneas se centra la atención sobre la imagen de las sirenas en *La Celestina*<sup>2</sup>, enfocándola principalmente desde la perspectiva del criado

---

<sup>1</sup> En homenaje a Jaime Siles, que nos tentó con la atracción de la Filología.

<sup>2</sup> En lo sucesivo *LC* = *La Celestina*. Todas las referencias al texto de *LC* remiten a la edición de la *Tragicomedia* de Severin 1987/2015, que adopta como base la de Zaragoza de 1507. Salvo adverten-

Pármeno, en vez de la de los personajes femeninos de la obra involucrados, como ha sido más habitual. Junto a ello, se analizan los dos grupos de menciones explícitas y de alusiones implícitas referentes a esta figura mítica y de bestiario, diferenciando netamente el material incluido en la capa de la *Comedia* y el añadido en la interpolación de la *Tragicomedia*. Se reconoce así la profunda unidad y dependencia de uno y otro grupo de alusiones en torno al mito de las sirenas, pero se establecen al mismo tiempo los claros vínculos de dependencia del segundo grupo de alusiones presentes en *LC* respecto de los modelos clásicos.

El análisis de la figura de Pármeno en *LC* ha sido abordado reiteradamente por la crítica<sup>3</sup>. Sin embargo, entre las características de este criado no se ha reparado lo suficiente en un aspecto simbólico del personaje que salta desde la capa de la *Comedia* a la de la *Tragicomedia*. Se trata de la relación que se establece entre este personaje y el simbolismo de las sirenas. De este modo el ser híbrido y monstruoso que representa la sirena se convierte a través de la experiencia de Pármeno en un motivo recurrente en el texto de *LC* y configura una estructura simbólica relevante dentro de la obra.

### 1. Pármeno y la tentación

Pármeno se fija en las sirenas, Areúsa (sirena icónica) y Melibea (sirena acústica) porque su verdadera peripecia en la obra es la experiencia de la tentación, tal y como ha sido señalado desde tiempo atrás por la crítica. Más en concreto, Pármeno se ve expuesto por Celestina a una triple y sucesiva tentación, que se resume en el mundo, el demonio y la carne<sup>4</sup>. Finalmente, triunfa esta última, una vez que la alcahueta atina con la debilidad moral del muchacho. De ese modo, las sirenas, encarnación simbólica de la seducción, encarnan también el símbolo de la tentación en la trayectoria de Pármeno, al tiempo que sirven de anuncio de la muerte y perdición con las que se les asocia. Areúsa representa a la sirena que lo corrompe —por mediación de Celestina— y Melibea es la sirena cuya peligrosidad Pármeno barrunta y anuncia con fundamento, precisamente, porque el muchacho cuenta ya con una experiencia personal forjada en su travesía por los peligros de la sirena previamente vividos con Areúsa. Pármeno no solo alerta sobre la peligrosidad de las sirenas anunciándola a los demás, sino que sucumbe ante los mismos y perecerá a causa de ellos. Este relevante aspecto fue observado

---

cia en contra, el énfasis tipográfico es añadido por nosotros.

<sup>3</sup> Pármeno ha sido analizado de forma penetrante por Snow, quien indica también las principales referencias bibliográficas sobre el personaje (1989: 191-192, n. 2); a partir de esa fecha, se remite a los periódicos suplementos bibliográficos de la revista *Celestinesca*.

<sup>4</sup> Cf. Truesdell (1975: 267): «Celestina's strategy can be reduced to three basic temptations supported by a series of distorted interpretations of Christian teachings.»

en primer lugar por George A. Shipley<sup>5</sup>. El criado va reconociendo paulatinamente esos riesgos a través de su propia experiencia y por eso los advierte formulándolos por medio del mito clásico. Sin embargo, el joven Pármeno parece olvidarse o desentenderse de su propia advertencia y es vencido definitivamente por la tentación. Las sirenas producen también una suerte de amnesia en sus víctimas. Estas se olvidan de todo, incluso de volver. Es uno de los rasgos presentes en la versión más antigua de este mito clásico.

Hay un primer paralelismo en la obra entre la situación de este criado, Pármeno, y la del amo, Calisto. En efecto, Pármeno, que al principio se muestra como un *servus fidus*, se deja pronto doblegar por Celestina. Esto ocurre precisamente cuando la alcahueta le facilita el acceso a Areúsa. Del mismo modo, su amo Calisto es también dominado por Celestina por medio de la entrega de Melibea. Se da en la obra la repetición de un mismo esquema, como ha reconocido Barón Palma, «Calixto se rinde a Celestina para alcanzar a Melibea, Pármeno se entrega a la vieja para gozar de Areúsa» (1976: 391). Pues bien, este esquema geminado en la experiencia de Pármeno y Calisto, adquiere también un reflejo repetido, paralelo y simbólico dentro de la experiencia del propio Pármeno. Por un lado, el criado, en la capa de la *Comedia* (LC VII 203), acompaña a Celestina hasta la escena en que Areúsa es tildada de «serena» por la vieja y, acto seguido, se rinde ante los atractivos que la letal criatura representa. Por otro lado, de forma paralela, en la interpolación de la *Tragicomedia* (LC XI 255), el muchacho tachará a Melibea de «serena»<sup>6</sup> y advertirá después de los peligros que como tal criatura monstruosa acarrea para todos ellos. En efecto, a nuestro juicio, esta advertencia proferida por Pármeno a la altura del auto XI tiene un carácter retrospectivo y prospectivo al mismo tiempo porque encierra una memoria de su seducción por Areúsa y una anticipación de los desenlaces trágicos que se avecinan.

## 2. La seducción visual y la seducción auditiva de la sirena

Mientras en la imagen de la sirena proyectada en el auto VII el atractivo de esta criatura híbrida es de carácter visual —presumiblemente en forma de pez—, en la del auto XI el reclamo y el peligro radica en su voz irresistible. La Sirena aludida en el séptimo acto de la *Comedia* parece medieval, en tanto que la introducida en el acto XI de la *Tragicomedia*<sup>7</sup> recibe su herencia de las sirenas clásicas

<sup>5</sup> Cf. Shipley (1982: 214-215), «Under Celestina's supervision the girl plays out the siren's role, luring Pármeno into her embrace and the bawd's control, ensuring his eventual destruction. [...] The treachery of the siren, hidden below the surface intention in this instance, is made explicit in a later image».

<sup>6</sup> En *LC* se utiliza la forma popular (*serena*), en vez de la culta (*sirena*).

<sup>7</sup> Con una importante prolongación implícita del mismo motivo en el auto XIX de la misma capa de la obra (*LC* XIX 322-325).

de la *Odisea*. Cabe recordar que algunos mitógrafos tardíos, como Fulgencio<sup>8</sup>, conocían bien la distinción y sistematización de tres tipos diversos de seducción en las sirenas, entre los que se diferenciaba claramente la especificidad de la seducción producida por la melodía del canto (*cantu*) y la que ocurre a través de la percepción visual (*uisu*).

### 2.1. La seducción visual

Recordemos brevemente la escena. Celestina se presenta de improviso en casa de Areúsa junto con Pármeno y, según se deduce del cruce de palabras entre la propia Areúsa y la alcahueta, la prostituta se encuentra allí medio desnuda, pues parece que ha salido de la cama solo para abrir o recibir a la tercera, que acaba de subir hasta su cámara. Entonces, la tercera compara a Areúsa con una sirena:

CELESTINA. Pues no estés *assentada*, acuéstate y métete debaxo de la ropa, que pareces serena. (LC VII 203)

Se trata en primer lugar, como indica Shipley<sup>9</sup>, de una imagen visual utilizada para el halago, que ensalza los atractivos de Areúsa volviéndolos evidentes ante el oyente o lector. En la comparación de Celestina destaca el carácter visual<sup>10</sup> de la misma. La propia alcahueta lo proclama inmediatamente después de introducir su comparación:

CELESTINA. ¡[...] y qué gorda y fresca que estás; qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora, *viendo* lo que todos podían *ver*. [...] ¡O quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal *vista*!<sup>11</sup> (LC VII 204)

8 Así, podemos leer en Fulgencio (1898: 48): «Sirenae enim Grece tractoriae dicuntur; tribus enim modis amoris inlecebra trahitur, aut cantu aut uisu aut consuetudine, amantur enim quaedam ..... <quaedam> speciei uenustate, quaedam etiam lenante consuetudine.»; cf. García Gual (2014: 54-55).

<sup>9</sup> Cf. Shipley (1982: 214), «The reference is in this case first of all a device for flattery; characters and readers alike accept it as an elevating visual image and an allusion to Areusa's attractive charms.»

<sup>10</sup> En esta mención de la sirena no se alude nunca a la voz, ni a la de Areúsa ni a la de las sirenas. Por otra parte, a diferencia de Melibea y de Lucrecia (LC XIX 322-325), Areúsa no aparece nunca cantando.

<sup>11</sup> La alcahueta introduce el término *gentileza* para encarecer la hermosura de Areúsa. Hay que reparar en que ese es el mismo término utilizado por Calisto y Celestina en su disputa sobre la belleza de Melibea en el acto sexto, inmediatamente anterior. Luego, en el auto noveno se reabrirá ya abiertamente la contienda sobre la *gentileza* de Melibea entre Sempronio y las dos prostitutas. Como hemos apuntado en otro trabajo (cf. Bris García 2021), se trata de un eco del motivo del juicio de Paris que recorre la capa de la *Comedia*. Es significativo que Celestina utilice dos veces casi seguidas el término *gentileza* para parangonar la belleza de Areúsa. Aquí Pármeno se mantiene todavía alineado entre los partidarios de la belleza de Areúsa, frente a Calisto y Sempronio, partidarios de la supremacía de Melibea.

Por tanto, la descripción de Areúsa realizada por Celestina parece que es la de una sirena pisciforme<sup>12</sup>, claramente medieval y posclásica. Sin embargo, todavía hereda un rasgo procedente de las antiguas sirenas plasmadas en el arte clásico: la desnudez reflejada en el descubrimiento del pecho<sup>13</sup>. Esa desnudez es característica de aquellas sirenas, del mismo modo que lo inverso, una completa vestimenta, es lo característico de Penélope<sup>14</sup>, pues así corresponde a la mejor y más casta de las mujeres. En efecto, como muestra Jenifer Neils<sup>15</sup> en la esfera artística este es el principal rasgo que proporciona el arte clásico para la distinción de un perfil femenino de ese tipo. Este carácter de la imagen visual de la prostituta destacado en la comparación de la alcahueta es recogido también por el propio Pármeno. En efecto, en el mismo auto séptimo poco antes de disfrutar de Areúsa<sup>16</sup>, el criado confiesa en un aparte:

PÁRMENO. (Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha muerto de amores su vista. [...]). (LC VII 209)

La caracterización física de Areúsa como una sirena por la vieja elogiando todo su cuerpo y su entera hermosura, deteniéndose con precisión en sus pechos, su lozanía, su frescura y hasta su gordura, permite asociarla con sirenas ya posclásicas, figuras de bestiario. En estas criaturas híbridas de las aguas la belleza y los encantos femeninos aparecen más sexualizados. En su descripción se destaca la belleza corporal, los pechos rotundos. Celestina enfatiza así el carácter visual que presentan los seductores atributos de la prostituta: «Por hermosa te tenía hasta agora, viendo lo que todos podían ver.» (LC VII 204). La prostituta es visualizada como un cebo erótico. En este caso, se trata, claramente, de una seducción de carácter visual en la que la voz y la musicalidad del canto de la sirena no están presentes de una forma explícita. De ese modo, Areúsa sin recurrir ni a melodías ni a promesas logra, desde la sola presencia de su imagen, que el muchacho quede deslumbrado y, más tarde, extasiado por el placer experimentado junto a la prostituta, de tal forma que se olvide hasta de sí mismo. El deslumbramiento de esa experiencia es tan intenso que el muchacho necesita desahogarse relatándolo<sup>17</sup> inmediatamente a su compañero Sempronio (LC VII 214). En el

<sup>12</sup> Según Salvador Miguel (1989: 295), en este símil el autor de *LC* tiene presente la forma de pez, que era «más popular desde el segundo cuarto del siglo XII.»; cf. Faral (1953: 441).

<sup>13</sup> Cf. García Gual (2014: 113), «Esa peculiar desnudez pectoral se resalta siempre en las pinturas e imágenes. Y está aludida en un curioso pasaje de *La Celestina*.»

<sup>14</sup> Personaje también mencionado en *LC* en dos ocasiones; cf. Bris García (2020: 26-27, 36).

<sup>15</sup> «The main trait that provides an immediate visual distinction between the good female characters of the *Odyssey* from the evil is degree of dress.» (Neils 1995: 182).

<sup>16</sup> Como observa Severin (1989: 86), «Pármeno plays with the courtly concept of love/death in Act VII».

<sup>17</sup> «PÁRMENO. ¿Con qué pagaré yo esto? O alto Dios, ¿a quién contaría yo este gozo? ¿A quién describiría tan gran secreto? ¿A quien daré parte de mi gloria? Bien me decía la vieja que de ninguna

caso de Areúsa los encantos que las sirenas clásicas prometen dispensar a los que se detienen escuchando sus cantos se han convertido en una experiencia de deleite sexual. De aquella llamada al deleite de las sirenas odiseicas se ha hecho una interpretación erótica y sexual. Es ya una reinterpretación posterior del mito clásico en la que se verá una clara incitación a la lujuria (Salvador Miguel 1998: 107- 108). Se trata de una imagen que calza bien con el carácter de una prostituta. Efectivamente, en este modelo tardío y medieval de las sirenas algunos moralistas vieron prostitutas (García Gual 2014: 100-104, 104, n. 56).

Por otro lado, la comparación de Areúsa con una sirena introducida por la tercera no se detiene ahí, sino que alude también a la función propia de la sirena desde la mitología clásica hasta los bestiarios medievales. En efecto, Areúsa se va a comportar también funcionalmente como una sirena seductora y letal. Resulta claro que la ironía cáustica de Celestina lleva esta comparación bastante más lejos, como bien observó Shipley<sup>18</sup>. En efecto, Areúsa atrae irresistiblemente a Pármeno y lo coloca bajo el control de la tercera; un hecho que conduce a su perdición. Como ha indicado Díaz Tena (2012: 95), Areúsa es también un ser dual que destaca tanto por su belleza exterior como por su lubricidad y capacidad de engaño. Representa, en efecto, la hermosura junto al peligro; la belleza y la lujuria. Despierta pasión y atrae hacia la destrucción. Encarna así dos aspectos de un mismo poder, tanto en el mito (*Eros y Thánatos*) como en *LC* (amor y muerte).

Pármeno es seducido por Areúsa a través de la vista. La relevancia concedida por el mozo a la experiencia cobrada a través de la visión se percibe desde el primer auto:

PÁRMENO. [...] Aunque soy moço, cossas *he visto* asaz, y el seso y *la vista* de las muchas cosas demuestran la esperiencia. (*LC* I 116)

Por otra parte, el propio amo de Pármeno, en la escena del cordón, en la capa de la *Comedia*, también atribuye al sentido de la vista la vía de entrada de la seducción ejercida por Melibea:

CALISTO. [...] O mis ojos, acordaos cómo fuistes causa y puerta por donde fue mi coraçón llagado. (*LC* VI 189)

La seducción visual, como señalan los estudiosos de este mito<sup>19</sup>, es posterior a la seducción auditiva de las sirenas arcaicas. En las primeras imágenes de las sirenas del arte griego arcaico y clásico las vemos representadas con instrumen-

---

prosperidad es buena la possessión sin compañía? El plazer no comunicado no es plazer. ¿Quién sentiría esta mi dicha como yo la siento?». (*LC* VII 214)

<sup>18</sup> Cf. Shipley (1982: 214), «But the author's caustic irony is at work even in this passing compliment, for subsequent action proves the image more deeply allusive.»

<sup>19</sup> Cf. García Gual (2014: 13), «Más tarde la seducción sirénica dejó de ser auditiva, para hacerse ante todo imagen visual.»

tos musicales. En cambio, en la iconografía más tardía, y en la medieval, el peine y el espejo, como símbolos de la vanidad femenina, sustituyen a veces a los instrumentos musicales (Salvador Miguel 1998: 107). Así, por ejemplo, en la imagen de la sirena de Lutrell Psalter, c. 1340 (García Gual 2014: 92-93, encarte).

## 2.2. La seducción auditiva

El joven criado gemina en el auto XI el motivo de la sirena<sup>20</sup>:

PÁRMENO. [...] el canto de la serena engaña a los marineros con su dulzor (LC XI 255)

En efecto, como ha señalado Salvador Miguel (1989: 294) «los motivos aquí condensados remiten a una tradición tan vieja como la literatura occidental», ya que esta mención nos remonta en última instancia<sup>21</sup> al relato de la *Odisea* (12.39-54, 181-200)<sup>22</sup>.

Reproduciremos aquí solamente dos fragmentos del núcleo del relato. Primero, algunas de las advertencias de Circe a Odiseo sobre los peligros que debe evitar (*Od.* 12, 39-46):

Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξεις, αἶ ῥά τε πάντας  
ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφέας εἰσαφίκεται.  
ὅς τις ἀδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση  
Σειρήνων, τῶ δ' οὐ τι γυνή καὶ νήπια τέκνα  
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάννυται,  
ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν αἰοιδῆ,  
ἦμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ' ἄμφ' ὄστεόφιν θῆς  
ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥῖνοι μινύθουσι.

Y, luego, las siguientes palabras de las propias sirenas (*Od.* 12, 184-188):

«δεῦρ' ἄγ' ἰὼν, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,  
νῆα κατάστησον, ἵνα νοιτέρην ὄπ' ἀκούσης.  
οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νῆϊ μελαίνῃ,  
πρίν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκοῦσαι,  
ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς. /[...]»

<sup>20</sup> El joven Pármeno ha experimentado también, desde el primer momento en que escucha el nombre de Areúsa, los peligros de carácter auditivo que encierra una sirena, según ha sido señalado oportunamente por Gifford (1981: 36), al ocuparse de los efectos que produce la mención de los nombres de los personajes sobre las pasiones y las actitudes de los mismos en los momentos decisivos. En efecto, la simple mención del nombre de Areúsa por Celestina causa una especie de conmoción sobre el joven criado. Esto ocurre en el auto primero (LC I 125), cuando Celestina menciona de pasada el nombre de la prostituta.

<sup>21</sup> «Homer bietet *Od.* 12, 39-54, 166-200 die älteste literarische Fassung einer Seirensenage.» (Weicker 1909-1915: 607).

<sup>22</sup> Sobre su fuente medieval más directa remitimos a lo ya apuntado con anterioridad (Bris García 2020: 35).

Hay que añadir que la intervención de Calisto en el auto XIX de la *Tragicomedia* (LC XIX 324) se relaciona claramente con la comparación introducida por Pármeno en el auto XI, incluso aunque el personaje no sea consciente de la verdad de sus palabras<sup>23</sup>. Este aspecto tan relevante fue observado<sup>24</sup> en primer lugar por Shipley en su fundamental estudio sobre este tema y, más tarde, por otros estudiosos, en dependencia suya<sup>25</sup>.

Pármeno introduce su comparación de la sirena porque teme que Melibea haya mentido a la vieja «para preparar una celada a Calisto» (Salvador Miguel 1989: 288). La seducción auditiva a la que se refiere Pármeno nos remite al mito clásico de las sirenas. Aunque la fuente inmediata del pasaje de LC sea parte de un texto medieval, sin embargo la comparación de Pármeno presenta varias concomitancias relevantes con las primeras sirenas que aparecen en nuestra literatura, que son las sirenas clásicas con las que se encuentra Odiseo. Un dato revelador de la universalidad de este simbolismo. En efecto, en ambos pasajes se distinguen los siguientes elementos:

- La atracción y la dulzura irresistible del canto. En el pasaje de *Odisea* se insiste en las cualidades sonoras de su cantar: *encantan con su claro canto*<sup>26</sup>; que es *tono de divinales sirenas*<sup>27</sup>, *meloso*<sup>28</sup>, *hermoso*<sup>29</sup>. A su vez, en el pasaje de LC se alaba de forma repetida el dulzor de la voz y el canto de la *serena* Melibea: «palabras dulces y prestas», «dulces palabras», «su dulçor [del canto]» (LC VII 255).
- El engaño de las sirenas odiseicas que tientan a Odiseo con el ensalzamiento épico de sus hazañas guerreras, llamándolo *πολύαινος* (12.184), se corresponde con el engaño «a los marineros» mencionado por Pármeno en el fragmento de LC.

<sup>23</sup> Cf. Shipley (1982: 215), «Again is deeper truth to the words than the speaker, in his fright, can intend or know».

<sup>24</sup> «The splendid verses that grace the lovers, last meeting, in Act XIX, prove to all her audience that Melibea (who is in a limited sense responsible for the series of deaths) indeed also has the sweet voice of a siren and sings alluringly.» (Shipley 1982: 215).

<sup>25</sup> Salvador Miguel (1989; 1998); Blay Manzanera y Severin (1999: 17-18, 20-21); Deyermond (2001: 171-172; 172, n. 11); abordado por nosotros mismos en una ponencia presentada el 6 de septiembre de 2018 en Atenas (en *Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana*), cf. Bris García (2020: 35-36); recientemente también retomado por Martí Caloca (2019).

<sup>26</sup> *Od.* 12.44: *λιγυρή θέλγουσιν αοιδῆ*; Heubeck (2007: 314): «limpido canto»; 12.183: *λιγυρήν δ' ... αοιδῆν*.

<sup>27</sup> *Od.* 12.158-159: *Σειρήνων ... θεσπεσιάων / φθόγγον*; Heubeck (2007: 322): «esse cantano divinamente».

<sup>28</sup> *Od.* 12.187: *μελιήρον*; también el nombre propio de Melibea se ha interpretado como «de voz melosa».

<sup>29</sup> *Od.* 12.192: *ὄπα κάλλιμον*. Se refiere a su «bella voz»; rasgo común de las sirenas y de Melibea.



- En uno y otro caso, sirenas odiseicas y *serena* de *LC*, se trata de seres que se hallan en un medio marino y en una posición liminar: entre este mundo y el otro.

- A ambos tipos de personajes los caracteriza una naturaleza peligrosa que puede acarrear la muerte. Todas ellas son, además, doctas<sup>30</sup>. También, Melibea.

En ninguno de los dos relatos, en efecto, tiene relevancia el aspecto visual de las sirenas. No hay preocupación por su forma. Por otro lado, hay que añadir los paralelismos que se desvelan en la prolongación de la alusión implícita a la sirena en la escena del huerto de Melibea en el auto XIX de la *Tragicomedia* (*LC* XIX 322-325), en la que el canto de Melibea remite de forma implícita al correspondiente de las sirenas:

- El hechizo de la dulzura del canto de Melibea ante Calisto en la escena del auto XIX<sup>31</sup> encuentra su correspondencia también con la fama de las sirenas como hechiceras canoras. Todas ellas pueden encantar y deleitar (*θέλγειν* y *τέρπειν*).

- La pradera florida en la que se encuentran las sirenas de la *Odisea* halla un paralelismo en la huerta/huerto de Melibea. En ambos casos hay una coincidencia en su simbolismo. De este modo se ha observado también un doble significado del término respectivo (*λειμών* / *huerto*<sup>32</sup>). Por una parte, hay en ambos casos una clara connotación fúnebre, anunciadora de la muerte y del más allá. Por otra, algunos estudiosos han destacado, tanto en *LC*<sup>33</sup> como también en el pasaje odiseico<sup>34</sup>, una alusión al sexo femenino, mediante un juego entre el sentido propio del término y el figurado<sup>35</sup>. Circe recomienda rehuir tanto su voz divina como también su florida pradera: *καὶ λειμών' ἀνθεμόεντα* (*Od.* 12.159).

<sup>30</sup> Las sirenas los dejan «sabiendo más cosas»; un eufemismo de la muerte: *πλείονα εἰδώς* (*Od.* 12.188).

<sup>31</sup> Cf. *LC* XIX 324: «CALISTO. Vencido me tiene el *dulzor* de tu *suave canto*; no puedo más çofrir tu penado esperar. [...] O *salteada melodía*, o gozoso rato».

<sup>32</sup> Cf. *LC* XVII 314: «Para esta noche en dando el reloj las doze está hecho el concierto de su visitiación *por el huerto*».

<sup>33</sup> Cf. Lecertua (1978: 130), «Ce symbole [*huerto*] ne cesse jamais de être rattaché à la métaphore sexuelle»; 136, «comme métaphore (*el huerto* = *el sexo*), disant un rapport de similarité».

<sup>34</sup> Cf. Vernant (1989: 144), *λειμών* «est un des mots qui sert à désigner le sexe de la femme»; 148, «la 'prairie en fleurs', érotique et macabre, qui cerne l'îlot rocheux où chantent les Sirènes pour charmer et perdre ceux qui les écoutent.»

<sup>35</sup> Un ejemplo de ello, en un contexto próximo al ambiente de la *Odisea*, es señalado por Motte (1973: 84), «Un passage déjà analysé [E.  *Cyc.* 170-171] du *Cyclope* d'Euripide fournit un emploi suggestif de *λειμών* dans le sens d'*αἰδοῖον γυναικεῖον*»; según Biehl (1986: 106, n.171) *λειμώνος* es ahí «obszön; ähnlich κῆπος».

- Por añadidura, aunque se trate de una mera coincidencia, puede observarse que el número de las «sirenas» de la experiencia de Pármeno es también el mismo. Pues son dos: Areúsa y Melíbea. Es decir, una coincidencia con el número dual gramatical en que se presentan las sirenas de la *Odisea*. Este dato se ha señalado incluso como un posible indicio de la intrínseca doblez del carácter de estas criaturas<sup>36</sup>. Un rasgo semejante a la doblez del carácter que se desvela también en la amante de Calisto desde la sospecha manifestada por Pármeno.

Las sirenas, en fin, representan a la vez el deseo en estado puro y la muerte en estado puro. Una dualidad próxima a la de *Eros* y *Thánatos* que atraviesa toda la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Tanto Melíbea como las sirenas clásicas, en las versiones de Epiménides o Licofrón (Jiménez San Cristóbal 2012: 140-141), se suicidan despeñándose y dejan de existir, precisamente, cuando se deja de escucharlas.

Por otra parte, la comparación entre las dos menciones de la sirena permite también observar sus diferencias. En el primer caso, como observó Shipley (1982: 218), Celestina socava la autoridad moral de la imagen visual de bestiario manipulándola de forma hipócrita en su propio interés. La alcahueta utiliza así el lenguaje simbólico de modo revelador y encubridor a la vez. Pármeno, en cambio, proyecta en la comparación con las sirenas sus propios temores, pero restaurando al tiempo todo el sentido dramático de la imagen monstruosa de la sirena clásica. Es un atractivo unido al espanto.

Para concluir diremos que el recorrido de la imagen y el mito de las sirenas en *LC*, considerados desde la perspectiva del criado Pármeno, nos presenta una trayectoria que va desde la vista hasta el oído; desde un símbolo de la lujuria a un símbolo del engaño, que gana en clasicismo. Este tratamiento del material mítico de las sirenas incrementando el peso del material clásico en la *Tragicomedia* se muestra en consonancia con una tendencia general ya constatada<sup>37</sup> en *LC*. Se trata de un afán del autor, bien comprobado, por revestir de mitos clásicos la versión ampliada de la obra.

Esta imagen de las sirenas le sirve al autor de *LC* no solo para resumir la experiencia de la vida de Pármeno, sino también para ilustrar el texto con un claro «aviso» de su finalidad didáctica. Algo que se hacía ya explícito al principio de la obra:

<sup>36</sup> Cf. Doherty (1995: 83), «The dual number used twice of the Homeric Sirens may serve as a metaphoric reflection of their essential doubleness.»; la forma dual aparece dos veces: *Σειρήνοισιν* (*Od.* 12.52,167).

<sup>37</sup> El incremento de los mitos de raigambre helena introducidos en *LC* con motivo de la interpolación efectuada en la capa de la *Tragicomedia* lo hemos analizado en otro trabajo reciente (Bris García 2020).

La qual contiene [...] avisos muy necesarios para mancebos mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas. (LC preliminares 69)

El drama de Pármeno consiste así en una mezcla de destino y autodeterminación que se convierte en el campo de batalla de una lucha interna simbolizada por las sirenas. Estas criaturas híbridas con su canto trascendental anuncian la muerte, pero también el conocimiento, aunque este no sea más que un eufemismo de aquella. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es el joven Pármeno quien mejor encarna esta relación de descubrimiento del conocimiento y de encuentro con la muerte.

### Bibliografía

- BARÓN PALMA, E. (1976), «Pármeno: La liberación del ser auténtico. El antihéroe», *Cuadernos Hispanoamericanos* 317, 383-400.
- BIEHL, W. (1986), *Euripides Kyklops*, Heidelberg.
- BLAY MANZANERA, V.; SEVERIN, D.S. (1999), *Animals in 'Celestina'*, London.
- BRIS GARCÍA, J. (2020), «Las leyendas y mitos helenos en la interpolación de la Tragicomedia de Calisto y Melibea», *Anuario Calderoniano* 13, 21-46.
- BRIS GARCÍA, J. (2021) «La recreación del Juicio de Paris en la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Forum Classicorum*, Vol. II, Madrid, pp. 1121-1129.
- DEYERMOND, A. (2001), «Sirenas del cancionero folklórico de México y su ascendencia medieval», *Anuario de letras: Lingüística y filología* 39, 163-197.
- DÍAZ TENA, M.E. (2012), ««Que pareces serena»», *Celestinesca* 36, 71-102.
- DOHERTY, L.E. (1995), «Sirens, Muses and Female Narrators in the *Odyssey*», en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York-Oxford, pp. 81-92.
- FARAL, E. (1953), «La queue de poisson des sirènes», *Romania* 74, 433-506.
- FULGENTIUS, F.P. (1898), *Mythologiarum Libri III*, en *Opera. Accedunt Fabii Claudii Gordiani Fulgentii V. C. de aetatibus mundi et homini et S. Fulgentii Episcopi super Thebaiden*, (ed.) R. Helm, Leipzig.
- GARCÍA GUAL, C. (2014) *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Madrid.
- GIFFORD, D. J. (1981), «Magical Patter: The Place of Verbal Fascination in *La Celestina*», en F. W. Hodcroft et al., (eds.), *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, Oxford, pp. 30-37.
- HEUBECK, A. (2007), *Odissea*, Vol. 3, Libri IX-XII, Milano.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A.I. (2012), «Las Sirenas», en A. Bernabé y J. Pérez de Tudela, (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*, Madrid, pp. 113-151.
- LECERTUA, J.P. (1978), «Le Jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*», *Travaux et Mémoires de l'Université de Limoges* 2, 105-138.

- MARTÍ CALOCA, I. (2019), «Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto», *Celestinesca* 43, 131-140.
- MOTTE, A. (1973), *Prairies et Jardins de la Grèce Antique*, Bruxelles, Mémoires de la Classe de Lettres de l'Académie Royale de Belgique, 2<sup>e</sup> Série, T. LXI, Fasc. 5.
- NEILS, J. (1995), «Les Femmes Fatales: Skylla and the Sirens in Greek Art», en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York-Oxford, pp. 175-184.
- ROJAS, F. de (1987), *La Celestina*, ed. D.S. Severin, Madrid [2015<sup>23</sup>].
- SEVERIN, D.S. (1989), *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*, Cambridge.
- SALVADOR MIGUEL, N. (1989), «Animales fantásticos en *La Celestina*», en M. Chiabò y F. Doglio (eds.), *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Viterbo, pp. 283-302.
- SALVADOR MIGUEL, N. (1998) «Las Sirenas en la Literatura Medieval Castellana», en *Sirenas, monstruos y leyendas. Bestiario marítimo*, Segovia, pp. 87-120.
- SHIPLEY, George A. (1982), «Bestiary imagery in *La Celestina*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico) 9, 211-218.
- SNOW, J.T. (1989), ««¿Con qué pagaré esto?» The life and death of Pármeno», en A.D. Deyermond y I. MacPherson, (eds.), *The age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool, pp. 185-192.
- TRUESDELL, W.D. (1975), «Pármeno's triple temptation: *La Celestina*, act I», *Hispania* 58, 267-276.
- VERNANT, J.P. (1989), «Figures féminines de la mort en Grèce», en *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, pp. 131-152.
- WEICKER, G. (1909-1915), «Seirenen», en W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, IV, cols. 601-639.