

EL AUTO IX Y LA DESTRONIZACION DE MELIBEA

Françoise Maurizi
Université de Caen - Basse Normandie

"Aquella graciosa y gentil Melibea,"¹ frase que podría ser irrelevante dentro del diálogo de *Celestina*, cobra en boca de Sempronio una resonancia tan notable que la reacción que provoca en las rameras Elicia y Areúsa llega a ser incongruente. Prorrumpe aquélla en exclamaciones indignadas pronto respaldadas por ésta que nos ofrece un retrato poco grato de la hermosura de la amada de Calisto. Extraña tanto la violencia de la diatriba como la fealdad exagerada de la mujer así pintada. Para S. Gilman el objeto del acto IX, que anticipa el acto X, es "quitar a Melibea todo prestigio."² M. Bataillon achaca tales denuestos a "des jaillissements de jalousie, des débordements d'envie qui tous éclaboussent Mélibée."³ J. A. Maravall habla de "odio" y de "resentimiento social que anida en ambas mozas."⁴

No se puede negar la validez de tales dictámenes y en estas líneas no se trata ni mucho menos de ponerlos en tela de juicio. La pregunta que aquí se hace es la siguiente: ¿por qué tanta invectiva, tanta

¹ La edición que aquí se utiliza es la de P. E. Russell, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Clásicos Castalia, 191, Madrid: Castalia, 1991. La cita se halla en la pág. 406. De aquí en adelante, la página irá en el texto entre paréntesis.

² Stephen Gilman, *La Celestina, arte y estructura* (Madrid: Taurus, 1974), p. 158.

³ Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, (Paris: Didier, 1961), p. 156.

⁴ J. A. Maravall, *El mundo social de la Celestina* (Madrid: Gredos, 1981), p. 106.

violencia verbal precisamente en este auto y no antes? La lectura que aquí se propone inscribe el discurso dentro de una semiótica carnavalesca tal como la define M. Bajtín⁵ y permite explicar por qué las dos ramerías pueden desahogarse al esbozarnos, entre otras cosas, el retrato de una Melibea horrorosa, antítesis de la mujer idealizada de Calisto.

La destronización de Melibea.

Las dos descripciones de Melibea que se cotejan a continuación: (1) la que da Calisto y (2) la que nos proporcionan las dos ramerías, tienen un punto en común, el de no ser objetivas. ¿Cómo es realmente Melibea físicamente? A lo largo de la obra es imposible llegar a saberlo. El retrato de la protagonista responde a unos criterios que nada tienen que ver con la objetividad.⁶ Son el tópico meramente retórico de la dama en el que entran los juicios hiperbólicos del enajenado Calisto, en el primer caso, y en la segunda, la descripción denigrante y sumamente selectiva de un contrarretrato.⁷

1

Comienço por los cabellos ¿Vees tú las madejas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, nos ha más menester para convertir los hombres en piedras.

2

Las riquezas las hazen a éstas hermosas y ser alabadas, que no las gracias del cuerpo. Que assí goze de mí, una tetas tiene para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido; no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre, no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que lo tiene tan floxo como vieja de cincuenta años.

⁵ M. Bajtín, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1970); idem., *La poétique de Dostoïevski* (Paris: Edition du Seuil, 1970).

⁶ Ver el estudio de Robert Hathaway, "Concerning Melibea's Breasts," *Celestinesca* 17.1 (mayo 1993): 17-32.

⁷ Edición de Russell: la primera se encuentra en pp. 230-231; la segunda en 408.

Si el retrato que nos da Calisto de la dama corresponde al arquetipo de la mujer idealizada según el canon medieval de la belleza sin que nada en ella llegue a llamar la atención, el segundo retrato dista mucho de ofrecernos esta impresión: Ciertas partes del cuerpo de Melibea parecen tomar una dimensión fuera de lo normal, rayando en lo grotesco.

La descripción de Areúsa focaliza la atención sobre las tetas de Melibea y su vientre. Es lo único que queda del detallado retrato de Calisto. Se hace caso omiso de lo demás, pues "aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda," asevera Elicia. Y "si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos en un palo, también diréis que es gentil," exclama a continuación (407).

A la *amplificatio* del prolijo y embelesado Calisto sustituye, pues, la *brevitas* de Areúsa, como si hablar de "las gracias del cuerpo" de Melibea se resumiera con estas dos partes. Así es como las tetas pequeñas y redondas descritas por el amante se vuelven "unas tetas...como si tres veces hubiese parido; no parecen sino dos grandes calabazas" (408). Y lo que ni Calisto ni Areúsa han visto, o sea las partes ocultas o "secretas" de su cuerpo — otro tópico del retrato literario — , pero que, "juzgando por lo otro," idealizan o desvalorizan, llega a ser un vientre "tan flojo como vieja de cincuenta años" (408). Han venido abajo la hermosura y juventud de la todavía virgen Melibea a través de la hipérbole y la antítesis. Es la visión de una mujer vieja, fea. La idealización del amor cortés, que transparentaba a través de un código formulario estereotipado, parece someterse a una parodia sistemática. Pero aquí son únicamente dos rasgos del retrato de la dama los que sufren una distorsión radical.

Aparentemente el desfase entre la primera descripción y la segunda se ha de encajar dentro de una problemática que se caracteriza por la diferencia social. Y dentro de este marco se desarrolla el rebajamiento del ideal cortés. Bien lo recuerda Areúsa: "Las riquezas las hazen a éstas hermosas..." (408).

Varias veces la crítica ha subrayado el aspecto paródico de la obra y en particular la parodia del amante cortés que subvierte el personaje de Calisto.⁸ Pocas veces, que yo sepa, se ha hablado de los elementos del retrato de la mujer ideal reelaborados de forma paródica

⁸ Cf. Alan Deyermond, "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*," *Neophilologus* 45 (1961): 218-221.

(aunque Pierre Heugas hace hincapié sobre el particular en un excelente artículo⁹) y nunca del contexto en que semejante descripción nace.¹⁰

Melibea tiene, pues, la facultad de ser, para Calisto, la dama en su jardín, pura, bella, seductora: la sin par. Dotada de todas las gracias para el hombre — no olvidemos que el mismo Sempronio alaba "aquella graciosa y gentil Melibea" — se metamorfosea en una como vieja fea en la descripción que dan de ella las mozas de Celestina. Semejante transformación no deja de evocar el imaginario medieval poblado con seres femeninos fantásticos de naturaleza híbrida que saben seducir a los hombres. En particular recordamos las creencias populares en las criaturas selváticas que, según las circunstancias espacio-temporales y quién las mira, pueden cambiar de apariencia.¹¹

El contexto espacial suele explicar tales transformaciones. Las más de las veces la metamorfosis obedece a una convención retórica que estriba en la oposición *lugar ameno / lugar hostil*.¹² Sin embargo estamos en un contexto urbano y no rural. El lugar ameno de Calisto, o sea la huerta de Melibea, no se ha convertido en un lugar hostil. Aquí no es el espacio el que pesa sobre la convención retórica sino la mirada que se le echa al otro. La hostilidad procede de las rameras y lo convierte todo en negativo. Es Melibea la que "se ruraliza" y, al adquirir las características corporales de la vejez y de la fealdad, se asemeja a estas lamias: "*agrestes feminae quas silvaticas vocant*" que también se identifican con las brujas. Bernheimer en su magistral estudio sobre el hombre salvaje precisa:

⁹ P. Heugas, "Variation sur un portrait: De Mélibée à Dulcinée," *Bulletin Hispanique* 71 (1969): 5-30. Subraya Heugas lo paródico que es el retrato de Melibea que da Calisto a través de la intervención de Sempronio.

¹⁰ Con la agudeza que le caracteriza, M. Bataillon, hablando de la diatriba de Areúsa, escribe: "Par un abus — trop fréquent — le morceau de bravoure a été retranché de son contexte vivant," (158, art. cit. en n3). Hace hincapié en el lugar al que llama "le bouge" sin percibir la importancia del acto en que se inscribe la escena.

¹¹ Véase en particular Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris: Gallimard, 1985.

¹² Ver, en este sentido, Michel Zink, *La pastourelle: Poésie et folklore au Moyen-Age* (Paris: Bordas, 1971) y el excelente trabajo de Monique de Lope, *Traditions populaires et textualité: El 'Libro de buen amor'* (Montpellier: CERS, 1983).

Originally both *lamiae* and *striges* are demons only. It was through the acceptance by the ecclesiastic authorities of the popular notion that such demons could incarnate themselves in human beings.¹³

La mujer en efecto tiene la capacidad de dar de sí una visión totalmente antitética, gracias a su carácter diabólico:

It is true, that the wild woman behaves, when she meets a man, as if she were a volatile transient figure of dream. She changes appearance with rapidity, transforming her monstrosity into a semblance of glamorous youth...the wood damsel has a way of appearing to charcoal burners and hunters as a beautiful and tempting maiden.¹⁴

El pobre de Calisto, al encontrar a Melibea en un *locus amoenus*, no puede verla sino como la misma belleza. Las mozas que ven a la doncella por la calle no tienen el mismo enfoque. Sin embargo la diálectica fealdad/hermosura no estriba únicamente en la oposición hombre/mujer y jardín/calle sino que también puede estibar en la seducción diabólica de Melibea por Celestina. Es una lectura que no se debe rechazar. No olvidemos que ya ha tenido lugar el primer encuentro entre ambas mujeres, y que en este mismo Auto IV la alcahueta ha aojado a la joven. Sus hechizos surten efecto, prueba de ello es la llegada, durante la comida, de Lucrecia y lo que ésta exclama al finalizar la escena: "¡Así te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Hace la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas" (423). Más aún, Elicia y Areúsa están al tanto de los enredos que se van tejiendo.

Tras la visión de una Melibea embrujada por la vieja se vislumbra la figura de las endemoniadas y de la mujer salvaje cuyos rasgos va adquiriendo la doncella. El parentesco entre la mujer salvaje y la serrana ya queda demostrado. Por eso no extraña el paralelismo que ofrecen los dos retratos ya citados de Melibea con los de la mujer ideal que Don Amor, por una parte y, por la otra, la cuarta serrana, presentan en el *Libro de Buen amor*.¹⁵

¹³ R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology* (Cambridge: Harvard UP, 1952), p. 36.

¹⁴ Bernheimer, 34-35.

¹⁵ *Libro de Buen Amor*, estrofas 431-435 y 1019.

Hay que subrayar sin embargo que el tópico de la mujer fea es tan tradicional en la literatura medieval como el de la sin par. Los discursos denigrantes de las dos ramerías no dejan de traernos a la memoria el capítulo IV de la segunda parte de la *Reprobación de Amor* titulado: "Cómo la mujer es envidiosa de cualquiera más hermosa que ella." Remonta a la misma tradición que la serrana, al hibridismo ya citado que hace de la mujer un ser monstruoso con características animalescas.¹⁶

Sólo cotejaré aquí las tetas de la dama de Calisto "como si tres veces oviese parido, que no parecen sino dos grandes calabazas," con (1) las de la última serrana del Arcipreste de Hita:

Traía por el garnacho las sus tetas colgadas;
dávante a la çinta, pues qu'estaban dobladas;
ca estando sencillas darl'yen so las ijadas:
a todo son de çitola andarían sin ser mostradas.
(estrofa 1019)

y (2) las del *Corbacho*: "las tetas luengas como de cabra."

No creo que exista una influencia directa de las obras de ambos Arciprestes sobre esta descripción de Melibea, aunque semejante aserción se puede matizar para el segundo caso.¹⁷ Más bien opino que los retratos obedecen a una convención descriptiva. Reflejan en particular a través de una fealdad exagerada de la feminidad el carácter maléfico, satánico, que se confiere al personaje descrito. Por eso la misma exageración hiperbólica se hace tan presente en la *Celestina* como en el *Libro de Buen Amor* o en la *Reprobación*. La mujer es bella cuando se idealiza, fea si hay intención paródica.

El rebajamiento de la dama del amor cortés se lleva a cabo a través de esta parodia, aunque concisa, reconocible, del canon medieval de la belleza. A través de su inversión humillante en un ser que se

¹⁶ Si en el *Libro de buen amor* y el *Corbacho* hay animalización de la mujer, se trata más bien de cosificación en *Celestina*.

¹⁷ Basta con referirse al texto del Arcipreste de Talavera para darse cuenta de que a todas luces Rojas conocía la *Reprobación de amor*. Hay un paralelismo evidente en el uso de las palabras o sintagmas y hasta en el manejo del dicho "ojos ay que de lagaña que se agradan."

podría asemejar a la mujer salvaje, o a una serrana por su fealdad, Melibea se presenta bajo el aspecto de su doble destronizante. Por otra parte el rebajamiento estriba en la agregación sistemática de la hermosura de la sin par, cifras que expresan el poco valor que hay que otorgarle. Así es como "aquella hermosura por una moneda se compra"; "conozco yo en la calle donde ella vive *quatro* donzellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea"; "todo el año se está encerrada con mudas de *mill* suciedades"; "unas tetas tiene...como si *tres* veces oviesse parido"; "el vientre... le tiene tan flojo como vieja de *cincuenta* años" (407-409). También la adjetivación, y a veces se le adjunta un símil denigrante o una comparación, tiende a insistir para mejor rebajar: "dos *grandes calabazas*"; "tan *floxo* como *vieja*"; o la personificación: "si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae; ponellos a un *palo*, también diréis que es *gentil*" (407). La retórica y en particular el uso del énfasis están al servicio de una sola intención: destronizar a Melibea.

Bajtín pone de realce en sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski una semiótica carnalesca de la que es el realismo grotesco parte esencial. Precisa que "son estas tradiciones del realismo grotesco las que inspiraron en el *Quijote* numerosos rebajamientos de la ideología y del ceremonial de la caballería": así es como la parodia viene a ser una de las formas privilegiadas de este realismo grotesco que consiste en "trasladar todo lo que es elevado, espiritual, ideal y abstracto a un nivel material y corporal..." (ver 29, n5).

El discurso hiperbólico y sacro-profano de Calisto que se origina en el amor cortés y halla sus mejores representantes en la poesía cancioneril es aquí objeto del rebajamiento. A través del "loco enamorado," portavoz de la nobleza y de sus conceptos, es a la ideología dominante a la que se apunta. Con las dos mozas, el cuerpo de Melibea viene a ser descrito con un realismo grotesco que privilegia la parte baja: "tetas" y "vientre," o sea las partes sexuales más eminentemente parodiables.

En la deificación por Calisto de la mujer amada: "Melibea so y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo" (220) y "Por Dios la creo, por Dios la confieso y no creo que ay otro soberano en el cielo" (222), se puede leer — sigo a Bajtín — "el rebajamiento de lo sublime" (30). En el estudio sobre Rabelais, Bajtín explica los dos principios con los que funciona el realismo grotesco e incluso la parodia medieval: "lo alto" y "lo bajo." La destronización de Melibea es la consecuencia lógica e ineluctable de esta deificación. El retrato ideal de la dama lleva en sí un movimiento antitético de inversión paródica que la precipita hacia lo bajo. No es de extrañar que en este movimiento de rebajamiento llegue

a adquirir la amada de Calisto unos rasgos que la puede emparentar con la mujer diabolizada de las creencias populares. Evidentemente, el peso de la retórica desempeña un papel predominante.

La semiótica del banquete.

El segundo discurso sobre Melibea se inserta en el Auto IX en la festiva escena del banquete, cuya esencia carnavalesca es perfectamente legible. Según Bajtín, "las imágenes del banquete se vinculan estrechamente con las del cuerpo grotesco" y un poco más abajo precisa que aquéllas "se vinculan con la palabra."

Ahora bien, el Auto IX se prepara bajo el signo del comer. El diálogo entre Sempronio y Pármeno (auto VIII) remite el futuro inmediato al convite que se va a celebrar en casa de Celestina. Se puede notar a lo largo de las escenas del Auto IX una semántica recurrente de la comida. Sus diferentes signos se enumeran en el orden en que aparecen:

Es hora de que vamos a comer
 Assentémonos a comer
 Para assentar a comer
 Comamos agora
 A todos nos sabe bien comiendo y hablando
 Mal provecho te haga lo que comes
 Tal comida me has dado
 pudiesses comer de asco
 Que por reverencia de la mesa dexo de dezir
 que te tornes a la mesa
 con tal que reventasse comiéndolo
 había yo de comer
 ven, hermana, a comer
 levantarme he yo de la mesa
 no ve la hora que haver comido
 mientras a la mesa estás
 no derribés la mesa

La última frase de Sempronio: "Alcese la mesa. Yrnos hemos a holgar y tú darás respuesta a essa donzella que aquí es venida"(422), clausura el banquete y deja a Celestina a solas con Lucrecia. Aquí terminan los insultos y las diatribas vehementes.

Al signo 'comer' vienen asociados otros dos, tradicionales dentro de la temática carnavalesca del *symposium* grotesco: son 'hablar' y 'reñir.'

Así es que Sempronio, cuyo interés primero es comer, quiere insertar durante el momento en que están sentados el tema predilecto y vigente: "Tía señora, a todos nos sabe bien *comiendo y hablando*, porque después no habrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea" (406). Lo cual desencadena las palabras injuriosas de Elicia y luego de Areúsa sobre Melibea, como lo vimos arriba.

La riña que amenazaba estallar entre Elicia y Sempronio desde el principio y que se achacaba al retraso de los criados ya se precisa. El "después refiemos, comamos agora" sólo aplaza la contienda que está pendiente. El valor que se puede asignar a esta riña entre Sempronio y Elicia es ambiguo. Bien lo recuerda Celestina al finalizarse la segunda escena cuando siguen todos sentados: "Mientras a la mesa estáys, de la cinta arriba todo se perdona. Quando seáys aparte, no quiero poner tasa...Bendígaos Dios. ¡Cómo lo reys y holgáys, putillos, loquillos, traviessos. ¿En esto avía de parar el nublado de las questioncillas que avés tenido? Mirá ¡No derribés la mesa!" (414).

'Comer,' 'hablar' y 'reñir' son preludios al amor. La riña verbal que busca Elicia adquiere dentro de la semiótica del banquete su sentido erótico. Para Sempronio "reñir" viene después de comer. Y efectivamente "las questioncillas" cuyo objeto era la hermosura de Melibea desembocan en un "no derribés la mesa." La riña se va haciendo cada más física y al llamar Lucrecia a la puerta, exclama Elicia: "el solaz es derramado" y terminará Sempronio por las frases ya citadas: "Alcese la mesa. Yrnos hemos a holgar." Dentro del sistema carnavalesco bajtiniano la semiótica del banquete entraña esas satisfacciones fundamentales de "lo bajo" material y corporal. Los dichos de la sobremesa desempeñan dentro de la semiótica del banquete un papel relevante. Sus características son la familiaridad y la obscenidad, y un espíritu libre y socarrón los rige (173)¹⁸ Ya Celestina había dado el tono al recibir a los criados con unos discursos risueños que encaminaban la escena venidera hacia lo erótico: "O mis enamorados, mis perlas de oro" y más abajo: ¡...que están aquí dos hombres que me quieren forçar!" (404).

Por otra parte, según la lógica bajtiniana, el simposio grotesco rebaja "lo alto" y lo disfraz de manera paródica a través de los dichos de sobremesa. Así es como el cuerpo grotesco y sus imágenes llegan a predominar a través de la temática de las injurias y de la risa eminentemente vinculada con la del banquete (Bajtín, 173). El

¹⁸ Véase también el capítulo sobre "el banquete."

rebajamiento a través de las injurias ha llegado a ser un tópico. Bajtin recuerda en su análisis de la cultura popular que todos los discursos destronizantes se expresan dentro de esta semiótica carnavalesca:

Las injurias desnudan la otra cara del injuriado, su verdadera cara. Las injurias le despojan de sus aderezos y de su máscara: las injurias y los golpes destronan al monarca. Las injurias representan la muerte, la juventud ya pasada que se ha vuelto vejez, el cuerpo vivo ya cadáver. (199)

Melibea, al ser una de aquellas señoras a quienes sirven las criadas como Lucrecia, no puede ser sino objeto de crítica por representar el grupo dominante. Su destronización a través de las imágenes humillantes la despojan de su belleza. Sin atavíos Melibea ya no es más que un palo. O sea un objeto liso y sin forma sobre el que basta poner unas cuantas ropas y adornos para conseguir una figura humana, un bulto. La doncella "graciosa y gentil" destronizada por los denuestos viene a ser una figura de carnaval, un espantapájaros, un pelele objeto de las burlas del pueblo que lo puede dejar maltrecho verbal y físicamente. La imagen de Melibea-palo encaja perfectamente dentro de la semiótica del carnaval bajtiniano. Por otra parte Caro Baroja¹⁹ hace de este muñeco una víctima propiciatoria, lo que no deja de ser interesante, pues acabamos de ver que no es precisamente a Melibea a quien se apunta, sino a la vez a la mujer ideal del canon medieval y a esas señoras, o sea a las que pertenecen al grupo dominante, contra las cuales Areúsa dirige su diatriba.

Por último, la comparación de las tetas de Melibea con "dos grandes calabazas" es sumamente carnavalesca, no sólo por ser una figura de la exageración del cuerpo grotesco, como ya lo vimos, sino por ser la calabaza un objeto que pertenece al mismo período de carnaval. Así es como se utilizaba particularmente para hacer ruido sonando mejor que cualquier utensilio de cocina. Correas registra un refrán con relación a este tiempo festivo: "Más vale el ruido de las cacerolas que el de las calabazas."²⁰ El fruto vacío sirve, pues, de instrumento, como puede servir de recipiente. Lo que tenemos que privilegiar aquí es la vacuidad de las calabazas o sea del cuerpo de Melibea dentro de la descripción que

¹⁹ J. Caro Baroja, *El Carnaval*, Madrid: Taurus, 1979.

²⁰ G. Correas, *Vocabulario de frases y refranes proverbiales* (Madrid: Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924), p. 296b.

da de él Areúsa. Lo flojo de su vientre como lo vacío de sus tetas hacen de este cuerpo algo inútil, estéril, marchito. Dentro de la lógica carnavalesca bajtiniana, de Melibea no puede proceder nada positivo; por otra parte, reaparece con la imagen del pelele, del palo vestido con atavíos, que ya vimos.

Es interesante recordar también lo que registra Covarrubias en su *Tesoro*: "suele crecer en cantidad desmesurada. La que está tendida por el suelo los latinos llaman plebeya y la que está enhiesta que se arrima o a árbol o a estaca o parral sube todo lo que se levanta su apoyo; y así es símbolo del que con arrimo y favor de otra persona poderosa crece y toma lozanía y sobervia, el qual faltándole o pasando por el otoño del disfavor se viene a secar."²¹ A continuación precisa que hasta se hizo un emblema con la calabaza que quería competir con el pino.

El valor simbólico de esta fruta deforme y desmesurada aclara la comparación. La sin par ya se equipara con "la plebeya" de los latinos. Ha caído de su pedestal sin sus afeites y atavíos y no es más que una mujer fea, una cualquiera. La dama del amor cortés aquí destronizada por un rebajamiento sistemático responde a una visión del mundo ya caduca. ¿Significa por eso que el único amor valedero es el de las rameras? La frase que clausura el discurso de Areúsa sobre Melibea lo podría dejar suponer: "No sé qué se ha visto Calisto, por que dexa de amar otras que más ligeramente podría haver y con quien más él holgasse..." (408). Sin embargo, es imposible tomar en serio las palabras de la moza. Al insertarlas dentro de la temática de las injurias, estrechamente relacionada con la semiótica del banquete, pierden su valor. Los dichos de sobremesa son lícitos durante el tiempo reducido que concede el banquete. Sólo se puede afirmar, dentro de este contexto, que forma parte de la percepción carnavalesca del mundo. 'Comer' y 'beber' son unos momentos privilegiados en los que los insultos, agravios, exageraciones y abusos de toda clase no se pueden reprender, que sea en tiempo de Carnaval propiamente dicho o en su sentido más amplio, tal como lo define Bajtín.

Termino con dos observaciones, la primera sobre la visión carnavalesca de Elicia vomitando a Melibea y la segunda sobre la risa de Sempronio al oír cómo las mozas tratan a la dama gentil y graciosa de Calisto.

²¹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer (Barcelona: Horta, 1943), p. 263.

Ese objeto de asco que representa Melibea para Elicia — y que será desarrollado por su prima — hace de la amiga de Sempronio un cuerpo grotesco cuya boca abierta está derramando cuánto tiene en el estómago. El tema del vómito también forma parte del *symposium* grotesco. Ahora bien Elicia no habrá comido mucho ya que sólo empieza la comida; la violencia de su reacción se debe únicamente a lo de "aquella graciosa y gentil Melibea," a la dificultad que tiene para ingerir unas palabras y no alimentos. Esta boca que 'vomita' injurias es sumamente dinámica. Primero, en un movimiento de inversión que precipita a Melibea hacia "lo bajo," y luego — enfocada en un movimiento de vaivén que corresponde a cada frase vomitada — nos da de la ramera un aspecto cómico cuya consecuencia es que sus denigrantes exclamaciones parecen exageradas y no se pueden tomar en serio: provocan a risa.²² La reacción de Sempronio corrobora esta lectura. Lejos de levantarse contra los juicios emitidos por las dos mozas se expresa con tranquilidad y termina riéndose: "¡He,he, he!" (410).

Las violencias verbales de Elicia y Areúsa, colocadas en su contexto, el del banquete con sus dichos de sobremesa, se desvalorizan. Parece una como farsa con muecas de asco y palabras injuriosas. Tal juego no engaña a Sempronio ni a Celestina. Por eso, dichos discursos correctamente enfocados desde el punto de vista de una circunstancia festiva precisa, el del banquete, resultan pervertidos. El contexto del enunciado es tal que no se puede considerar con seriedad. "La sátira grotesca" es existente pero es ambigua: rebaja a Melibea y el ideal de belleza así como el ideal del loco amor del grupo dominante; sin embargo dista mucho de ensalzar el de las rameras de quienes también tenemos una visión carnavalesca. El rebajamiento de la ideología de la nobleza a través de la parodia se debe leer dentro de un realismo grotesco que alcanza a todos.

Sólo la semiótica carnavalesca del banquete que lo abarca todo a lo largo del Auto IX permite interpretar este desahogo verbal (el único en toda la obra) de las "hijas" de Celestina. En efecto se podría extender

²² ¿Qué cara pondrá el recitante al leer ante los oyentes este trozo? No olvidemos que en el mismo discurso se inscriben las acotaciones. Ahora bien, según Alonso de Proaza :

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes
cumple que sepas hablar entre dientes,
a veces con gozo, esperanza y pasión,
a veces ayrado, con gran turbación.
Finge leyendo mill arte y modos... (613-614)

esta lectura hasta la diatriba de Areúsa contra "estas que sirven a señoras" (414-417). La crítica, que yo sepa, nunca ha destacado suficientemente la vehemencia verbal de la ramera que se dice "libre" de modo tan conveniente. Por eso le ha otorgado un valor descomedido, considerando sólo el contexto social de fines del siglo XV, a este "morceau de bravoure" como dice Bataillon. Pero, lo mismo que para la transformación de "aquella graciosa y gentil Melibea" en una mujer de partes deformes, marchitas, es el contexto del enunciado el que se debe tener en cuenta, el cual hace que el discurso aquí no surte mucho efecto.



Ilustración (Bartolomé Liarte) al acto IX.



—Hija mía, Melibea, ¿qué haces allí arriba sola? ¿Qué quieres decirme? ¿Quieres que suba?

Ilustración (Luis Jover) al acto xx.