

Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*

Ivette Martí Caloca
Universidad de Puerto Rico

A Alan Deyermond,
IN MEMORIAM

Though impeccably tutored in the rhetoric of love,
Calisto was not adequately prepared for Melibea.

George A. Shipley

La crítica celestinesca muchas veces privilegia al personaje de Celestina como el actante principal que manipula y teje los hilos que mueven el texto rojano. Incluso su nombre, por el cual conocemos la *Tragicomedia* modernamente, desplazó al de los amantes poco después de las primeras ediciones. Salta a la vista que una vieja prostituta, proclive a la depravación sexual y, por más, alcahueta y hechicera, representa, a primera vista, un personaje de mucho más colorido que el de la doncella cautivada por un amante anodino. Sin embargo, una revisión de las imágenes serpentina en la *Tragicomedia* me ha hecho repensar tal interpretación. Más bien parecería que estas imágenes sugieren una visión muy distinta: la de una Melibea peligrosa, venenosa, digna protagonista del texto. Tal visión podría parecer exagerada para muchos lectores, por lo cual les invito a examinar las implicaciones que se desprenden del estudio detenido de estas imágenes.

Entre las criaturas que ejemplifican la discordia y beligerancia universal que conforman el prólogo a la *Tragicomedia*, Rojas se sirve de una imagen escabrosa, en la que, como dejó dicho Alan Deyermond¹, parafrasea a Petrarca:

1.— Alan Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961.

La bívora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo de concebir, por la boca de la hembra metida la cabeça del macho, y ella con el gran dulçor apriétale tanto que le mata; y, quedando preñada, el primer hijo rompe las yjares de la madre, por do todos salen, y ella muerta queda; él, quasi como vengador de la paterna muerte. ¿Qué mayor lid, qué mayor conquista ni guerra que engendrar en su cuerpo quien coma sus entrañas?²

El significante *serpiente* será recurrente a partir de aquí a lo largo del texto tanto a nivel estructural —como ha demostrado Deyermond³—, como a nivel anecdótico. Varios personajes se refieren a Celestina con metáforas serpentinas que expresan su malignidad, su astucia y su manipuladora locuacidad. Peter E. Russell nos recuerda que en el subtexto hechiceresco, omnipresente en la *Tragicomedia*, la serpiente constituye un recurso muy fecundo. Russell concluye que el destino de Melibea está inevitablemente ligado a la posesión demoníaca que no puede desligarse del emblema serpentino. Sin embargo, más allá de los obvios referentes serpentinos que he indicado, tanto metafóricos como literales, Deyermond ha planteado que Melibea podría estar asociada a su vez con algunas propiedades de la víbora que nos describe Rojas en su prólogo. Para el estudioso británico, la función de las imágenes viperinas es presagiar el fin desastrado de los amantes. Más importante aún es su interpretación de que Melibea causará, si bien indirectamente, la muerte de Calisto, por la que se siente culpable. Calisto morirá primero que ella, igual que el macho viperino del prólogo rojano, y luego, como la hembra, morirá Melibea. De la misma forma, el parricidio de la historia de las víboras puede relacionarse con los eventos que suceden alrededor de Melibea, detalle que ya se encuentra sugerido por Deyermond en una nota al pie en la que cita a George A. Shipley cuando este último le comenta: «Also, less directly, does [Melibea] not ‘kill’ her parents?»⁴. Sin embargo, querría llevar más al cabo la asociación de Me-

2.— Fernando de Rojas, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 1991, p. 198. En adelante, todas las citas del texto rojano se tomarán de esta edición, y, para facilitar la lectura, sólo se indicará, al final de la cita, el auto en número romano y la página en números arábigos entre paréntesis.

3.— Los artículos de Alan Deyermond, «Hilado, cordón y cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977), pp. 6-12 y «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Poscript», *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978), pp. 25-30, son de especial interés en este sentido. A ellos debo el punto de partida del presente estudio.

4.— Alan Deyermond, «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Poscript», *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978), p. 29, nota 10. De otra parte, a Luce López-Baralt debo una observación que merece ser citada completamente: «Los hijos terminan matando a la pareja por nacer: los criados son a manera de ‘hijos’ de estos ‘amos’, y terminan ocasionándole la muerte. Sólo que ellos también mueren: Rojas es aun más pesimista que lo que su cita tétrica implica.» (Comunicación vía correo electrónico, 5 de agosto 2007). El pesimismo de Rojas ha sido subrayado

libea con la víbora que propone el consagrado crítico británico y destacar nuevas semejanzas entre la joven y el simbólico reptil. Detengámonos primeramente en la descripción que hace Calisto de su amada, pues ciertamente nos la dibuja de manera muy reveladora⁵:

Comienço por los cabellos. ¿Ves tú las *madexas del oro* delgado que *hilan* en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda como ella se los pone, *no ha más menester para convertir a los hombres en piedras*. (Suple el énfasis, I, 230-1).

Debo comenzar por subrayar que el retrato idealizado de la *donna angelicata* se deforma subrepticamente en la grotesca figura de Medusa, cuyo cabello hermoso, según relata Ovidio, fue transformado por Minerva precisamente en serpientes por haber sido poseída por Neptuno en el templo que le fuera consagrado a la diosa. Como se sabe, el hombre que mirara a la Gorgona ya transformada en monstruo, se convertiría en piedra.

Miguel Garci-Gómez se percata de la identificación furtiva que hace Calisto de Melibea con la Medusa⁶. El crítico se fundamenta en teorías psicoanalíticas encabezadas por el artículo de Sigmund Freud, «Das Medusenhaupt» de 1922, en donde el psicoanalista austriaco ofrece su análisis del mito gorgóneo en términos del miedo a la castración⁷. Con este propósito, Garci-Gómez subraya que, ante el retrato de Melibea que Calisto le dibuja a Sempronio, la reacción de su impasible sirviente se debe estudiar como un punto determinante en la lectura del pasaje:

CALISTO.— Su longura hasta el postrero assiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda

por Deyermond, pues para el crítico británico es más evidente y profundo que el de Petrarca. Lleva razón al proponer que en el universo celestinesco no existe consuelo posible donde buscar refugio, como es el caso del laureado poeta italiano, ya que no hay siquiera consuelo en la amistad. Alan Deyermond, *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961, pp. 114-8.

5.— Para un recuento de las posibles fuentes de esta descripción remito al lector a la edición: Fernando de Rojas (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz Más, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2000, pp. 544-5, notas 44.190.

6.— Miguel Garci Gómez, «El cabello de Melibea (Medusa): entre la petrificación y el emborrucamiento» en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Pennsylvania, ALDEEU Erie, 1990, pp. 233-9.

7.— El médico y psicoanalista húngaro Sándor Ferenczi, quien era amigo íntimo de Freud, publicó en 1923 su libro *Teoría y técnica del psicoanálisis* en el que incluye un acápite que estudia el simbolismo de la cabeza de la Medusa en términos muy parecidos a los de su amigo, es decir, la relación de esta imagen con la castración. A pesar de haber publicado su libro luego del artículo de su colega austriaco, Ferenczi escribió el fragmento que le dedica a la Gorgona antes de que el estudio de Freud se publicara, como explican Marjorie Garber y Nancy J. Vickers, *The Medusa Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 87.

como ella se los pone, no ha más menester para convertir a los hombres en piedras.

SEMPRONIO.— (*Aparte*) ¡Más en asnos!

CALISTO.— ¿Qué dices?

SEMPRONIO.— Dixe que esos tales no serían cerdas de asno.

CALISTO.— ¡Veed qué torpe, y qué comparación!

SEMPRONIO.— (*Aparte*) ¿Tú cuerdo? (I, 230-1).

Por su parte, Dorothy S. Severin y Vicenta Blay Manzanera interpretan el comentario de Sempronio acerca del asno en su sentido más plausible y obvio: «The ass will also figure prominently, with its association of foolishness and metamorphosis. Here, Sempronio connects Calisto's ranting with asinine behavior».⁸ Sin embargo, Garci-Gómez propone que en este pasaje se debe subrayar que el cabello de Melibea, que Calisto está describiendo, se convierte para Sempronio en un fetiche según la descripción freudiana del término: «una parte del cuerpo muy poco apropiada para fines sexuales (los pies o el cabello)».⁹ Así, el cabello de la doncella, visto como fetiche, funcionaría como el agente provocador de la excitación del miembro viril masculino que estaría mejor capacitado para sus funciones sexuales si se convirtiera en el miembro del asno, y no en el pene erecto, pero inmóvil, que implica la petrificación.

Según la interpretación que hace el padre de la Psicología moderna, Medusa simboliza el miedo a la castración, evocado a través de la decapitación que sufre la Gorgona a manos de Perseo. Es por esa razón que Freud propone que la Gorgona representa la ausencia de pene de la madre ante el niño aterrado. Sin embargo, Freud expone que el cabello serpentino de Medusa, si bien conlleva una carga terrorífica, también amortigua el horror, puesto que, a través de las serpientes que la coronan, se reemplaza el falo ausente por un equivalente polífalo. La petrificación, entonces, interpretada como una erección, muestra el desafío simbólico del hijo hacia la mujer-madre castrada, ya que evidencia la rigidez del miembro del niño. Por lo tanto, este último se siente consolado puesto que su erección le asegura que no ha sido castrado¹⁰.

En este sentido, Garci-Gómez aduce que las palabras de Calisto, por su alusión a la petrificación —«no ha más menester para convertir a los hombres en piedras» (I, 230)—, suenan absurdas para su experimentado sirviente. Es por esta razón entonces, que, según el estudioso, Sempronio se burla de su amo, quien, como amante enajenado, no se percata de la irrisión de que es objeto:

8.— Vicenta Blay Manzanera y Dorothy S. Severin, *Animals in «Celestina»*, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1999, 11.

9.— *Op. cit.* 233.

10.— Como ya establecí, Ferenczi interpreta el símbolo que representa la cabeza decapitada de la Gorgona de manera muy similar a Freud.

Calisto es el producto de la fantasía del Antiguo Autor; y es en esa fantasía donde el cuerpo del personaje se transformó en piedra, se volvió rígido, inmóvil: como si todo su cuerpo, siguiendo las averiguaciones de los psicoanalistas (Lewin), se hubiera convertido en un enorme falo, tan duro como inmóvil: falo erguido, inhiesto, pero falo frígido e insensible. Esa frigidez de la piedra, esa insensibilidad de Calisto, su complejo de castración, es lo que provoca la zumba y el mentís de su criado¹¹.

Para este crítico, la contestación de Sempronio sería la más atinada y cuerda: «¡Más en asnos!», puesto que, según observa, en la sabiduría popular, el asno se distingue por ser un animal dotado de un miembro de proporciones extraordinarias. Ante el discurso cortésano del joven caballero, la experiencia vital de su criado le hace llevar ventaja, según propone Garci-Gómez, ya que: «[e]ntre los recuerdos infantiles de sexualidad animal [a Sempronio] se le queda muy gravado [*sic*] el del burro con su enorme armamento genital, estirado sin inhibición alguna, alargado hasta casi rozar el suelo, y blandido con aparatosos rebuznos por las calles de los pueblos». ¹² Por lo tanto, el crítico concluye que la reacción de Calisto ante la belleza de Melibea, y su referencia a una potencial «petrificación», son tan inadecuadas como inoportunas, y que la idea detrás del aparte de Sempronio sería la única apropiada: «Si nos hacemos a la idea de que convertirse en asno vino a dar ‘emborriscarse’, y que emborriscarse recibe entre las acepciones figurativas de nuestros diccionarios la de ‘enamórase perdidamente’, podríamos pensar que el verdaderamente cuerdo fue el criado, y que la torpeza fue totalmente de su amo. Ante belleza tal, ¡a quién se le ocurre convertirse en piedra!». ¹³

En el mismo año en que se publicó el artículo de Garci-Gómez (1990), vio la luz un estudio de Anthony J. Cárdenas sobre el *signum datum* «asno» en la *Traagicomedia*. Entre otros pasajes, el crítico norteamericano interpreta el mismo pasaje que interesó a su colega. Similarmente —aunque por su cercanía en la fecha de publicación ninguno hace referencia al otro—, Cárdenas atribuye el uso del asno en este pasaje a la capacidad desmedida de su órgano sexual. De la misma manera que Garci-Gómez, Cárdenas sugiere que el aparte de Sempronio representaría la reacción más adecuada ante la belleza de Melibea. Ahora bien, el cabello de Melibea, que para Garci-Gómez representa un fetiche, es entonces, según Cárdenas, una referencia oblicua a la vulva, puesto que si la referencia al asno corresponde a la extensión de su miembro, entonces las «cerdas» a las que

11.— *Op. cit.* 237.

12.— *Ibid.*

13.— *Ibid.*, 238.

se refiere Sempronio evocan la cabellera larguísima de Melibea, y, por lo tanto, «la correspondiente parte sexual de la «asna»¹⁴.

Sin entrar en detalles acerca de mi valoración de la lectura que hacen Garci-Gómez y Cárdenas de este fragmento, y más allá de que tengan puntos interesantes en sí, debo privilegiar primero la asociación entre Melibea y el significante serpiente que se acentúa en el retrato que nos dibuja Calisto de la dama que requiere en amores. A pesar de que Cárdenas reconoce el hecho de que el cabello de Medusa se conmuta en serpientes, el estudioso no atiende la importancia de este símbolo, puesto que se sale de los límites de su investigación. Por ello concluye: «'Medusa' es otro signo digno de desarrollo en otra ocasión.»¹⁵. Coincido en que el símbolo de la Gorgona es merecedor de atención, especialmente cuando puede llevarnos a postular una nueva perspectiva del personaje de Melibea. A través de las palabras del galán, antes que el temor a la castración, o a la insensibilidad de su falo erecto, es necesario subrayar las asociaciones que se establecen y que operan en la estructura profunda del texto. Primeramente, el hecho de que el joven caballero evoque la figura de Medusa, aun cuando lo haya hecho inconscientemente para denotar la belleza extrema de Melibea, deforma grotescamente el retrato de su dama. En este sentido, difiero de Cárdenas, quien cree que la evocación de Calisto del símbolo de la Medusa se debe a un error. Según Cárdenas, Calisto traspone la figura de la Gorgona antes de su metamorfosis —momento en que era hermosa—, con la que resultará luego de su transformación en monstruo: «lo que convertía a los hombres en piedra no era la bella cabellera de Medusa sino el mismo pelo convertido en serpientes por la envidiosa Minerva. Lo que ha confundido y mezclado Calisto es el primer estado de Medusa [cuando era bella] con los efectos del segundo estado monstruoso.»¹⁶ Cárdenas, por lo tanto, no relaciona el significante serpiente con Melibea, según propuso originalmente Deyermond¹⁷. Además, el estudioso tampoco se percata de que es muy revelador que, al describir a su dama con las propiedades meduseas, en el subconsciente de Calisto Melibea representa un ente que inspira temor. Por lo demás, el cabello que para Garci-Gómez representa un fetiche, y que para Cárdenas simboliza la «vulva de la asna», nos revela otras conclusiones, igualmente interesantes. Si tomamos en consideración que, según planteó Deyermond originalmente, Melibea se puede identificar con la víbora del prólogo rojano, ahora es necesario añadirle a los argumentos iniciales del medievalista británico el referente serpentino que se esconde detrás de la alusión a la Gorgona, especialmente cuando

14.— Anthony J. Cárdenas, «Interpretación de asno: signo de la bestialidad humana en *La Celestina*», *Texto crítico* 16.42-43 (1990), p. 90.

15.— *Ibid.*

16.— *Ibid.*

17.— *Op. cit.* «Symbolic Equivalence...».

esta asociación se establece visiblemente a través de sus cabellos. He ahí que precisamente comienza la descripción de Calisto para desembocar subrepticia e inconscientemente en la terrible capacidad de petrificar y, por lo tanto, en la evocación obvia a las serpientes de la cabellera gorgónea. En otras palabras, si en su imaginación febril su dama tiene la facultad petrificadora, entonces en el subconsciente del galán caballero esos mismos cabellos se han convertido en las sierpes de la Medusa. A través de este retrato que nos dibuja de su dama, Calisto inconscientemente nos regala la asociación irrecusable de Melibea con el significante *serpiente*. Y es que desde entonces comenzamos a reconocer que no estamos ante la imagen angélica de una doncella frágil, sino ante un ser que inspira temor, y que en la hábil pluma de Fernando de Rojas¹⁸ se convertirá en una mujer de una sexualidad amenazante —literalmente «encantadora»— pero que encierra en sí el potencial de destrucción.

Por otra parte, Consuelo Arias argumenta que «en el caso de Melibea, son los otros personajes que van componiendo su retrato: Calisto alabándola y los criados notando su belleza. Desde otra perspectiva, las rameras minan el retrato de Melibea, literalmente deconstruyéndolo y creando un anti-ideal grotesco»¹⁹. Sin embargo, a pesar de que a simple vista parecería que Calisto enaltece a su *donna angelicata*, como propone Arias, esta deviene monstruosa en el mismísimo discurso de su enamorado, y esto es así de una manera mucho más profunda, sórdida y desconcertante que en el juicio valorativo y superficial que más adelante hacen de ella las prostitutas. Para Calisto, su dama posee las propiedades de la Medusa; por lo cual, oblicuamente la reconoce peligrosa. No perdamos de vista que, según el joven, el cabello de Melibea llega al «postrero asiento de sus pies» (I, 230) detalle que, ya de por sí, le da una apariencia inquietante²⁰. Vamos descubriendo entonces a través de este *lapsus* de Calisto, que aquella misma dama sublimada a quien pretendía enaltecer por medio de

18.— A pesar de que el Auto Primero no es factura de Rojas, me interesa perseguir la manera en que el bachiller salmantino apropia y desarrolla la primitiva caracterización de Melibea.

19.— Consuelo Arias, «El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión», *La Torre* 1.3-4 (julio-diciembre 1987), p. 382. Ya María Rosa Lida había comentado que «el retrato de Melibea brota —aparte su propia actuación— del complejo reajuste entre las exageraciones del enamorado, la observación fría de la tercera, la admiración de los sirvientes, la envidia de las perdidas, el orgullo y desvelos de los padres» María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 319.

20.— En *Historia de la Belleza* a cargo de Umberto Eco se comenta: «Según distintas teorías estéticas, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, lo feo es una antítesis de lo bello, una carencia de armonía que viola las reglas de la proporción». El cabello larguísimo de Melibea parece, no sólo fuera de lo normal, sino desproporcionado. Importa asimismo señalar que allí se nos da noticia de seres femeninos monstruosos que nos describen los bestiarios helenísticos y medievales a partir de la *Historia natural* de Plinio el Viejo: «mujeres con dientes de jabalí, cabellos hasta los pies y cola de vaca» Suplo el énfasis. Umberto Eco, ed., *Historia de la belleza*, María Pons Trazazábal, trad., Barcelona, Lumen, 2006, p. 40.

su retórica cortesana, está intuitivamente asociada en su subconsciente a un ente siniestro que lleva a la muerte. En este sentido, al igual que la belleza inicial de la Gorgona ovidiana, la belleza de Melibea representa el potencial destructor que presagia el fin infausto de ambos amantes.

Es necesario subrayar que Calisto no pretende hacer una diatriba contra Melibea, antes bien, procura destacar la cualidad de «petrificar» como una afirmación del poder que tiene su amada para atraer al sexo opuesto. Sin embargo, la idealización del joven se ha convertido inopinadamente en una imagen perversa que, de manera furtiva, funde a Melibea con la abominable y temible Gorgona, tanto en su subconsciente, como en la mirada sorprendida del lector. Como se sabe, el *De amore et amoris remedio* de Andreas Capellanus determina que el amor comienza por la idea que se forma el amante en la mente luego de haber visto a quien habrá de ser el objeto de su deseo. Por lo tanto, resulta sorprendente que Calisto pronuncie este parlamento justo luego de haber visto a Melibea, y más aún, cuando está precisamente intentando convencer a su esquivo sirviente de sus cualidades positivas. Calisto tiene la capacidad de intuir el peligro que representa su atracción por la joven, y por medio de su panegírico ambivalente nos ha hecho partícipes de la visión subconsciente que tiene de ella, pues está aludiendo al poder catastrófico, y, en este caso, trágico, de aniquilación que subyace bajo la belleza de Melibea. El recurso cortesano de deificar a la amada se derrumba atropelladamente ante el lector que, desconcertado, se enfrenta a la perturbadora imagen medusea.

Deyermond, como dejé dicho, asoció a Melibea con algunas propiedades de la víbora reptilía del prólogo rojano para quien el acto genésico desemboca en muerte. Ahora, mediante esta descripción en la que Calisto le atribuye a la mirada de su dama y a sus ondulantes cabellos la capacidad de petrifica, cumple considerar que, como los de la infortunada Gorgona, esos hilos de oro se asocian con las serpientes. La relación del significante *serpiente* con Melibea parece entonces reforzarse aún más allá de lo que inicialmente había propuesto Deyermond. Por lo cual, se podría establecer que la cualidad viperina aniquiladora de la vieja prostituta, quien fuera tantas veces figurada como una víbora en el texto, no le es exclusiva. Aún más, la alcahueta misma no quedará exenta de peligro en sus tensos encuentros con la hija de Pleberio²¹. Ulteriormente, Melibea

21.– Peter E. Russell comenta: «Al crear el carácter de Melibea como personaje fuerte, los autores de *LC* sin duda fueron también influidos por la necesidad artística de hacer de ella digna adversaria de Celestina. Para que Celestina, al emprender la tarea de alcahuetar a la joven mujer, pudiese desarrollar ante el lector su propia astucia y su potencia intelectual y verbal se necesitaba que la víctima fuese persona capaz de oponer una resistencia que provocara en la vieja el deseo de mostrar cuánto ella misma valía». Peter E. Russell, Introducción, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, Madrid, Clásicos Castalia, 1993, p. 80. Coincido con Russell en que Melibea es una rival excepcional para Celestina; sin embargo, como he tratado de mostrar, respetuosamente difiero cuando éste ve a la joven como víctima de la alcahueta.

será indirectamente responsable de la muerte de Celestina a través de la serie de eventos causales que constituyen la trama de la *Tragicomedia*.

En este sentido, importa reconocer que a un nivel más profundo, además de la víbora, el prólogo de Rojas remite a otra especie de serpiente que, como ya ha señalado Deyermond, también toma del prefacio de su mentor italiano: el basilisco. Dice el texto rojano: «el vajarisco crió la natura tan ponçoñoso y conquistador de todas las otras que con su silvo las asombra, y con su venida las ahuyenta y disparze, con su vista las mata.» (Prólogo, 198). Es interesante, pues, el que Rojas subraye que este reptil mítico comparte la mirada mortífera de la Medusa. En vista de que Melibea está veladamente ligada con la Gorgona y con la víbora del prólogo a la *Tragicomedia*, no me parece descabellado sugerir que también pueda estar asociada con el temible basilisco.

Según las descripciones de los bestiarios medievales, el basilisco, ya se sabe, es el rey de las serpientes porque mata a todas las demás. Rojas mismo lo recalca al tomarlo de Petrarca, llamándolo «conquistador de todas las otras» (Prólogo, 198). Celestina podrá ejercer su poder hechiceresco y serpentino sobre Melibea, pero esta última, como el basilisco que subyuga a las otras serpientes, provocará, aun cuando sea de manera circunstancial, la muerte de la vieja²², quien es la primera en morir en el texto. Por lo tanto, el axioma simple de la joven sublime frente a la vieja grotesca resulta ingenuo a la luz de lo que vamos comentando. Lo sublime coexiste con lo peligroso y termina por deformarse en el universo invertido del discurso rojano.

Pero cumple volver sobre la propuesta de Alan Deyermond en torno a la simbología profunda de la *Tragicomedia*. El hispanista ha estudiado cómo el aceite serpentino que usa la hechicera para untar el hilado que más tarde le dará entrada a la casa de Pleberio desata una serie de símbolos asociados con el significante *serpiente*²³. El *hilado* será reemplazado por el *cordón* y el *cordón* por la *cadena de oro* con la que Calisto paga los servicios de la alcahueta. Como bien propone Deyermond, los tres objetos simbólicos, *hilado-cordón-cadena*, son visualmente equiparables, por lo cual, uno irá desplazando al otro en el texto en una cadena de connotaciones que remiten en última instancia al aceite serpentino con el que fue untado el hilado. El consagrado estudioso atinó al establecer la importancia de estos tres símbolos que se van intercambiando para deshilvanar el desdoblamiento de la trama. No obstante, no se percató de que a través

22.— Conviene subrayar que esta augusta y terrorífica serpiente causa la muerte de todo lo que se le acerque, ya que, como Elicia apunta en el decimoquinto auto, Melibea indirectamente ha causado la muerte de los sirvientes y de su mentora.

23.— Alan Deyermond, «Hilado, cordón y cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977), pp. 6-12. Asimismo, Peter E. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 243-76, dedica un segmento a la importancia del aceite serpentino y el hilado en el texto.

de la descripción medusea que Calisto hace de su amada precisamente se establecen los significantes que vamos explorando de su mano sabia: *hilado-cordón-cadena*, todos están presentes de manera subrepticia en la descripción que hace Calisto del cabello de Melibea²⁴. Deyermond llevaba razón en su intuición inicial. Sin embargo, propongo llevar sus perspicaces conclusiones todavía más al cabo. Éste, como vimos, había establecido la equivalencia visual del hilado, el cordón y la cadena. Sin embargo, estos objetos, siendo cilíndricos, también tienen forma de serpiente, como ha propuesto Peter E. Russell en el caso del hilado y la serpiente: «una madeja de hilado recuerda, si bien lejanamente, una culebra enroscada»²⁵. Calisto comienza comparando metafóricamente los cabellos de su amada con «madexas de oro», lo cual inmediatamente nos evoca al *hilado* y a la *cadena* de oro. La misma Celestina establece la asociación de su hilado con el significante cabello cuando en su primera visita le describe a Alisa el hilado que pretende venderle, diciendo: «Delgado como el pelo de la cabeça» (IV, 304). Asimismo, Calisto continúa su descripción de los cabellos de su amada apuntando que van «atados con delgada cuerda», con lo que el lector queda remitido al *cordón*. El referente final, la Medusa, completa este desplazamiento de significantes, al introducir el cabello serpentino que en su longura, sinuosidad y ondulación ya de por sí evoca *serpientes*. Ahora bien, al añadirle a Melibea el poder de la petrificación, la asociación serpentina se refuerza y se hace innegable. Por consiguiente, si los cabellos de Melibea pueden asociarse con *serpientes*, las «madexas de oro [*hilado* y *cadena*] [...] atadas con delgada cuerda [*cordón*]» entonces pudieran estar aun más contundentemente ligados al cuarto significante serpentino que ahora propongo. Melibea, a través del fatídico y agridulce panegírico de Calisto, adquiere su significación profunda como actante del texto a partir de este enunciado que potencian los significantes *hilado*, *cordón*, *cadena* y *serpiente*. El personaje entonces queda identificado con lo que algunos estudiosos consideran como los símbolos principales que mueven la trama desde el principio del texto.

Para Vicenta Blay Manzanera, por ejemplo, *hilado-cordón-cadena* representan «la metáfora [...] que articula la maquinaria ficcional y dramática de toda la obra»²⁶. Si, como hemos visto, Melibea encierra el *hilado*, el *cordón*, la *cadena* y la *serpiente* en su cabello como sinécdoques, entonces

24.– Stephen Wilk nos recuerda que en las representaciones primitivas en que aparecen las Gorgonas en el arte griego, «they had [...] serpents wrapped around their waists as belts» Stephen Wilk, *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 21. Este detalle es interesante si recordamos que Melibea está asociada a Medusa, a la serpiente y al cordón que ciñe su cuerpo.

25.– Peter E. Russell, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 260.

26.– Vicenta Blay Manzanera, «Más datos sobre la serpiente-cupiditas en *Celestina*», *Celestinesca* 20.1-2, (1996), p. 132.

valdría decir que es ella quien reúne y conjuga las principales metáforas textuales y los cuatro significantes que subyacen en la estructura formal del texto. Además, estas asociaciones que he venido estableciendo nos pueden llevar a un nivel de lectura más profundo que nos permite a su vez acercarnos al metatexto y a la factura misma de la obra literaria. Blay Manzanera sostiene que: «Celestina ha ido tejiendo sus redes, así como las de su obra»²⁷. No obstante, ya vimos cómo Melibea conjuga en su propio ser los significantes simbólicos más importantes que operan en la estructura profunda del texto.

A estos efectos, debo subrayar que el primer símbolo propuesto por Deyermond es el hilado. *Hilar* se puede asociar con *escribir* de la misma manera que las palabras *texto* y *textil* están hermanadas. La *urdimbre* del texto se mueve a través del *hilo* de los actantes femeninos que causan el deseo que suscita la violencia y que culmina en destrucción. Mary Susan Gossy²⁸ sugiere el concepto de «himentexto» que se desprende de la metáfora de que Celestina zurce el texto de la misma manera en que remienda virgos. De manera que, según Gossy, el texto/ himen de Melibea no podrá volver a urdirse luego de la muerte de Celestina, por lo que el hilo del que pendían ambos amantes, al romperse, los hace caer inevitablemente hacia sus muertes. Similarmente, María Teresa Caro Valverde²⁹ entiende que la única que hubiera podido zurcir el himen «quebrantado» de Melibea sería Celestina, mientras que asocia el texto con el hilado y la ambigüedad. En este sentido, tanto Rosario Ferré³⁰, Mary Susan Gossy³¹, Roberto González Echevarría³², Vicenta Blay Manzanera³³ como María Teresa Caro Valverde³⁴ elevan el oficio de la alcahueta a *labrandería* del texto rojano y de toda la *Tragicomedia*. Pese a ello, no podemos olvidar que la muerte de la astuta hechicera es muy anterior a la de los amantes en el plano del contenido anecdótico. Deyermond había sugerido que aún cuando la alcahueta muere, su papel como agente desencadenador del desplazamiento de las metáforas textuales ya estaba determinado³⁵. Es decir, que ya se había puesto en movimiento el efecto del hechizo a

27.– *Op. cit.* p. 135.

28.– Mary Susan Gossy, «Hymen and Text in *La Celestina*» en *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989, pp. 15-56.

29.– María Teresa Caro Valverde, *Teoría de la pasión literaria: Al hilo de «La Celestina»*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.

30.– Rosario Ferré, «Celestina en el tejido de la 'cupiditas'», *Celestinesca* 7.1 (1983), pp. 3-16.

31.– *Op. cit.*

32.– Roberto González Echevarría, «La prole de Celestina» en *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Editorial Colibrí, 1999, pp. 19-57.

33.– *Op. cit.*

34.– *Op. cit.*

35.– *Op. cit.* «Hilado...», p. 10

través de los objetos simbólicos que potencian el desenlace trágico. Sin embargo, de ser así, junto a Celestina habría desaparecido también el entramado simbólico-formal, puesto que la muerte de la alcahueta supone el último contacto con la serie de metáforas estructurales: la cadena de oro. Luego de la violenta acometida que silencia a la codiciosa hechicera en el Auto XII, ya el hilado, el cordón y la cadena no tienen ningún valor simbólico en el plano formal, ni vuelven a aparecer en el plano del contenido³⁶. Al percatarse de ello, Deyermond atinadamente sugirió la relación entre el aceite serpentino y el comportamiento de Melibea en un escrito posterior —«Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript» al artículo original «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». De esa manera, el célebre medievalista propuso que el óleo maléfico se transfiere al cuerpo de la doncella llevándola a actuar como la víbora del Prólogo que arrastra con su amante hacia la fatalidad. Sin embargo, como ya establecí, el estudioso obvió la sugestiva descripción del cabello de Melibea, que es en donde precisamente se anuncian las metáforas estructurales que operan en la simbología profunda de la *Tragicomedia*.

A través del desplazamiento de los significantes que he venido persiguiendo gracias a las observaciones iniciales de Deyermond, hemos visto que Melibea conjuga en su propio ser los significantes simbólicos más importantes que operan en la estructura profunda del texto. Por lo tanto, el *hilado*, asociado con la *escritura*, desemboca en el *cordón*, sinécdoque de Melibea. El *cordón*, a su vez, se sustituye por la *cadena*, fin de una transacción económica que satisface el deseo (*cupiditas*), en este caso tanto de la codicia como de la lujuria, como propusiera, aunque solamente en este último punto, Rosario Ferré.³⁷ Esta estructura profunda nos sugiere, pues, que Melibea, asociada al conjunto simbólico del *hilado-cordón-cadena-serpiente*, es quien más fuertemente *ata* el *tejido* del texto.

Más aún, que Celestina es la verdadera *víbora*. Pero es que hay más, pues el texto mismo funciona como una *víbora*. Rojas es quien lo apunta ya desde el prólogo: «Y como sea verdad que toda palabra del hombre sciente esté preñada, desta se puede decir que de muy hinchada y llena quiere reventar» (Prólogo, 195). Al igual que la serpiente enconada del prólogo, que «revienta» al parir, la palabra, elevada a símbolo polivalente preñado de sentido, habría de «reventar». La víbora y la palabra parecen estar ligadas en el Prólogo de manera metafórica³⁸. Pero ya queda sugerir

36.— Tres veces se menciona la cadena de oro (autos XIII y XV), pero es sólo para evocar cómo y por qué muere Celestina.

37.— *Op. cit.*

38.— Deyermond, en «The Imagery of the *Tragicomedia*» en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde, ed., New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007, p. 151, también se percató de esta relación simbólica al estudiar la imagería de la *Tragicomedia*. Sin embargo, el

do el paralelo entre Melibea y esa misma víbora, por lo cual es lícito pensar que la joven también está asociada entonces a la palabra, a la escritura, a la factura misma del texto. (¿Nos sugiere también Rojas entre líneas que la *urdimbre* de su *Tragicomedia* está envenenada, o que es venenosa?)

El caos del universo desprovisto de sentido conforma, de otra parte, un nivel microtextual en el texto rojano, pero que en el fondo responde a un nivel macrotextual en el que, según reclama Pleberio en su planto final, Melibea, como Dios, lo abandona «*in hac lachrymarum valle*». Es la serpiente la que lanza a los amantes del Paraíso (huerto) donde muere Calisto, y del mundo «paradisiaco» y tranquilo de Pleberio, que pierde su «orden» y su «concierto» por causa de Melibea-serpiente, y se torna en valle de lágrimas. La criatura sublime no sólo tiene el poder de elevar espiritualmente y de ofrecer y gozar la felicidad como el simbólico *Gaudium* de Petrarca, sino que también tiene el poder de destruir, como aquel otro ser marginal y contradictorio que era la hechicera Celestina-*caelestis*³⁹. Las líneas separadoras entre la vieja grotesca y la bella doncella han quedado difuminadas. Ambas son venenosas. La deformidad no sólo caracteriza a la madre Celestina, sino a la inesperadamente monstruosa *donna angelicata* que funciona como el actante principal de la muerte.

Melibea corresponde, pues, a la víbora reptiliana del Prólogo. La capacidad que tiene de amar y de gozar de su amor está inevitablemente ligada a su potencial de destruir a su amante, quien sorprendentemente lo intuyó y lo presagió desde el comienzo del texto al describirnosla con las propiedades de la Medusa. Y, a pesar de que esta descripción la hereda el bachiller salmantino del material que se apropió del Auto I, es asombrosa la sagacidad literaria con la que la desarrolla, ya sea consciente o inconscientemente, y la lleva hasta sus últimas consecuencias⁴⁰.

hispanista británico meramente se limitó a mencionar el vínculo entre los dos pasajes prologales: «The basis of this image [la palabra preñada] comes from Petrarch's *De remediis utriusque Fortunae*, via the index to the 1496 edition of his works [...], but it is much elaborated in its new context. Moreover, one clause in its elaboration, «de muy hinchada y llena quiere reventar, echando de sí ...», establishes a disturbing link to the account of the mating of vipers [...] Since the account comes directly from *De remediis* [...], the passage [de la palabra preñada] must, though coming earlier in the text, echo it, whether deliberately or unconsciously».

39.– Pese a su condición alevosa, el nombre de la alcahueta alude a «un uso irónico de *[a] elesiis*, 'perteneciente al cielo', 'celestial'. Peter E. Russell, Introducción, *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, Madrid, Clásicos Castalia, 1993, p. 208, nota 7. Por lo tanto, debajo de todo su lastre infernal-hechiceresco subyace la extraña posibilidad de asociar la alcahueta con el cielo.

40.– Es preciso reconocer que el lector más importante del primer auto fue, precisamente, Fernando de Rojas. Si le tomamos la palabra, Rojas mismo admite en la carta «El autor a un su amigo» cuán cuidadosamente escudriñó el primer auto: «leýlo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leýa, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava y en su processo nuevas sentencias sentía.» (185). No hay por qué dudar de este comentario específico del autor, si bien es preciso no creer en otros que hace. Por su parte, Daniel E. Gulstad en «Melibea's Demise: The Death of Courtly Love», *La Coronica* 7 (1979), p. 71 por

Melibea, *hilado-cordón-cadena-serpiente*, ata en su propio ser la urdimbre misma del texto. Ella simboliza como nadie la *scriptum ligata* que constituye la obra. La serpiente enroscada del hilo textual se muerde la cola: del caos vital de Heráclito citado por Petrarca y sacado fuera de contexto por Rojas, y de la víbora reptilia, que encierra en sí misma lo genésico y la muerte, culminamos en el planto de Pleberio quejándose del sinsentido y del desamor de su *lachrymarum valle*. El círculo se ha cerrado. Sin embargo, pese a que Rojas ha «atado» fuertemente estos significantes tan cruciales a la trama, siempre hemos de volver al caos del que partimos. El texto queda abierto al conflicto y a la contradicción, como previó el autor en el Prólogo, pues habrá de ser interpretado de distintas maneras, todas reñidas entre sí. El conflicto que genera la interpretación textual y que constituye el texto mismo participa en el fondo del conflicto que simboliza magistralmente el personaje de Melibea. Su belleza, digna de una *donna angelicata*, resulta tan caótica como la tragicomedia que protagoniza. Y no es de extrañar, de otra parte, que el personaje de Melibea también sea perfectamente cónsono con el universo paradójico y hostil que habrá de denunciar su padre Pleberio desde las honduras de su abismo de caos y de dolor. Su inquietante pregunta, que parecería resumir la tesis de la obra, la pudo bien haber lanzado a su querida hija: «¿por qué te riges sin orden ni concierto?» (XXI, 604-5).⁴¹

Bibliografía

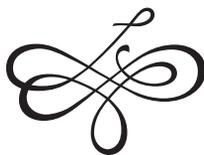
- ARIAS, Consuelo. «El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión». *La Torre* 1.3-4 (julio-diciembre 1987): 365-388.
- BLAY MANZANERA, Vicenta. «Más datos sobre la serpiente-cupiditas en *Celestina*». *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 129-154.
- CARO VALVERDE, María Teresa. *Teoría de la pasión literaria: Al hilo de «La Celestina»*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.

ejemplo, establece que debemos suponer «that Act I, whether or not Rojas found it already written as he says, was at least revised by him». Asimismo, Stephen Gilman en *The Art of La Celestina*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1956, p. 59, entiende que: «In spite of our stands on the authorship question, we must not partition the work hermetically. Many if not all aspects of Rojas' artistry germinate in the dialogue he attributes to his predecessor and should be studied accordingly».

41.— Reitero mi deuda con Alan Deyermond por los comentarios escritos que con desinteresada generosidad hizo a una primera versión de este estudio que escuchó como ponencia en ocasión del *Segundo Congreso Internacional: Escritura, individuo y sociedad en España, las Américas y Puerto Rico* celebrado en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Arecibo, en noviembre de 2002. Asimismo, agradezco las importantes observaciones que hizo a un primer borrador de este trabajo en el 2007, y que me instó con entusiasmo a publicar.

- CAPELLANUS, Andreas. *The Art of Courtly Love*. John Jay Parry (ed.). New York: Columbia University Press, 1990.
- DEYERMOND, Alan. *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- . «Hilado, cordón y cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*». *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977): 6-12.
- . «Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Poscript». *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978): 25-30.
- . «The Imagery of the *Tragicomedia*» en *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' «Tragicomedia de Calisto y Melibea» (18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington)*, Juan Carlos Conde, ed. New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2007: 149-71.
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. María Pons Trazazábal (trd.). Barcelona: Lumen, 2006.
- FERRÉ, Rosario. «*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'», *Celestinesca* 7.1 (1983): 3-16.
- GARCI-GÓMEZ, Miguel. «El cabello de Melibea (Medusa): entre la petrificación y el emborricamiento» en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Pennsylvania: ALDEEU Erie, 1990: 233-9. Reproducido en <www.duke.edu/web/cibertextos/ENSA/CABELLO.HTM (10-21-00).
- GILMAN, Stephen. *The Art of «La Celestina»*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1956.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. «La prole de Celestina» en *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial Colibrí, 1999: 19-57.
- GOSSY, Mary Susan. «Hymen and Text in *La Celestina*», en *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989: 15-56.
- GULSTAD, Daniel E. «Melibea's Demise: The Death of Courtly Love». *La Coronica* 7 (1979): 71-80.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, ed. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1999: 120-23 y 205-14.
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. Edición de Juan Francisco Alcina, traducción de Pedro Sánchez de Viana. Barcelona: Planeta, 1990: 159-61.
- PETRARCA, Francesco. *Remedies for Fortune Fair and Foul*. 5 vols. Conrad H. Rawski (ed.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- PLINY. *Natural History*. Vol. 3. Edición bilingüe de H. Rackham. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press y Londres : William Heinemann LTD. Loeb Classical Library, 1983.

- ROJAS, Fernando de (y «Antiguo Autor»). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz Más, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *La Celestina*. Edición de Dorothy Sherman Severin. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Peter E. Russell. Madrid: Clásicos Castalia, 1993.
- . *La Celestina*. Edición de Dorothy Sherman Severin, introducción de Stephen Gilman. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- RUSSELL, Peter E. Introducción. Fernando de Rojas *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Clásicos Castalia, 1993.
- . «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina»*. Barcelona: Ariel, 1978: 243-76.
- WILK, Stephen R. *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*. New York: Oxford University Press, 2000.



Sempromio. Leclina. Elicia.



MARTÍ CALOCA, Ivette, «Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*», *Celestinesca* 36 (2012), pp. 161-178.

RESUMEN

A través de esta investigación, se estudia el personaje de Melibea desde una perspectiva que, más allá del contenido textual, privilegia la estructura formal de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas a través de la simbología profunda y las metáforas principales del texto propuestas originalmente por Alan Deyermond: el hilado, el cordón y la cadena. Además, se examina la relación de este actante con las imágenes serpentina y con el caos del que parte el autor desde el Prólogo, para comparar su importancia en el tejido del texto con la de la figura de la alcahueta, Celestina. Así pues, Melibea se identifica como la legítima protagonista de la obra, y como eje de la urdimbre misma del texto rojano.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, Melibea, Medusa, serpiente, caos, *hilado-cordón-cadena*.

ABSTRACT

Through this investigation, Melibea's character is studied from a perspective that, beyond the textual content, privileges the formal structure of Fernando de Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea* through the profound system of symbols, and the principal metaphors of the text originally proposed by Alan Deyermond: the yarn, the girdle, and the chain. Also, the relation of this actant is examined with serpentine imagery and with chaos, the same chaos from which the author departs in the Prologue, to compare her importance in the weave of the text with that of the figure of the procuress, Celestina. Thus, Melibea is identified as the legitimate protagonist of the work, and as the axis of the text's warp itself.

KEY WORDS: *Celestina*, Melibea, Medusa, serpent, chaos, *thread-girdle-chain*.

