

## IMÁGENES Y ANAGNÓRISIS EN LA CELESTINA

“Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas” (XIX, p. 321)<sup>1</sup>. En la réplica de Calisto a los reparos de Melibea, algunos críticos han visto una falta de buen gusto, cómica por incongruente<sup>2</sup>; con mayor frecuencia, se considera una brutalidad, una grosería, síntoma de prepotencia y de cosificación de la mujer<sup>3</sup>. En cambio, George A. Shipley afirma que nada tiene de “indecoroso” este “argumento conciso y exactamente apropiado” aunque “frecuentemente malinterpretado”: manifiesta la maduración de Calisto, que abandona la rigidez

<sup>1</sup> Cito por FERNANDO DE ROJAS y “ANTIGUO AUTOR”, *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, Í. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Crítica, Barcelona, 2000. Indico en el texto el acto en números romanos y la página en arábigos; todas las cursivas son mías.

<sup>2</sup> JUNE HALL MARTIN, *Love's fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, Tamesis, London, 1972, p. 117; DOROTHY SHERMAN SEVERIN, “Humour in *La Celestina*”, *RPh*, 32 (1978-79), p. 279.

<sup>3</sup> JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Literatura, historia, alienación*, Labor, Barcelona, 1976, p. 157; JEAN-PAUL LECERTUA, “Le jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Celestina*”, *TRAMES*, 2 (1978), p. 133; ALAN DEYERMOND, “«El que quiere comer el ave»: Melibea como artículo de consumo”, en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega en el XXVº aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, Universidad, Granada, 1985, t. 1, p. 294; MARÍA EUGENIA LACARRA, *Cómo leer la “Celestina”*, Júcar, Madrid, 1990, p. 73; GERMÁN ORDUNA, “El didacticismo explícito e implícito en *La Celestina*”, en “*La Celestina*”, *V Centenario (1499-1999)*. *Actas del Congreso Internacional*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, p. 226. PETER E. RUSSELL combina esta interpretación con la anterior, al anotar que se trata de un “grosero dicho popular” que resulta “cómico pero brutal” (*La Celestina: comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. E. Russell, Castalia, Madrid, 1991, p. 571). MARÍA ROSA LIDA caracteriza

de amante cortesano y domina el lenguaje<sup>4</sup>. El propósito de este artículo es discernir entre tan diversos pareceres; tratándose de un lugar estratégico de la *Tragicomedia* —el último encuentro de los enamorados, poco antes de la muerte—, parece una vía de acercamiento a la interpretación global de la ambigua obra.

Los anteriores trabajos que han prestado mayor atención a la citada réplica han considerado el desarrollo del personaje que la enuncia y la conexión de la imagen empleada con otras de los campos de lo animal, la depredación y el consumo (Shipley, Rodríguez Puértolas, Deyermond). Para precisar su sentido, es necesario ampliar la perspectiva, poniéndola en relación con toda la imaginería de la *Celestina*; y pormenorizar el análisis examinando las imágenes en subsistemas de comunicación (sobre todos aquellos en que intervengan Calisto o Melibea), hasta la escena del último encuentro, donde se pronuncia la frase en cuestión<sup>5</sup>.

Las primeras páginas de la obra diseñan inmediatamente la estructura de imágenes que sustenta el texto entero. Calisto pasa del cielo, la luz y la gloria al infierno, la oscuridad y la pena<sup>6</sup>. La transición está graduada en varios niveles. Las réplicas iniciales

---

el comportamiento de Calisto en esa escena por la “impaciencia”, sin comentar especialmente la frase citada (*La originalidad artística de “La Celestina”*, 2ª ed., Eudeba, Buenos Aires, 1970, p. 361).

<sup>4</sup> “«El natural de la raposa»: un proverbio estratégico de *La Celestina*”, *NRFH*, 23 (1974), p. 53; en un trabajo anterior escribió que esas palabras de Calisto “are startlingly unconventional but completely coherent, and only the most stodgy will complain that the comment is out of order” (*Functions of imagery in “La Celestina”*, tesis, Harvard University, 1968, p. 275).

<sup>5</sup> El principal estudio de conjunto sobre las imágenes es la tesis doctoral de SHIPLEY, quien prestó la mayor atención a su constitución y funcionamiento en contextos singulares, considerando que ahí residía su importancia primaria; en un análisis más breve de los campos imaginísticos formados por repeticiones y variaciones, señaló que predominan en la primera mitad las imágenes convencionales del amor y la pasión, y en la segunda las tomadas de la naturaleza, especialmente las relativas a animales, aunque advierte que este campo está presente desde el principio (*Functions of imagery...*, pp. 354-360). VICENTA BLAY MANZANERA y DOROTHY SEVERIN han elaborado un compendio de las menciones de animales (*Animals in “Celestina”*, Queen Mary and Westfield College, London, 1999). A lo largo del artículo se irán citando trabajos que enfocan especialmente el valor simbólico de algunos lugares, objetos, animales y personajes.

<sup>6</sup> Cf. PETER N. DUNN, *Fernando de Rojas*, Twayne, Boston, 1975, p. 111 y STEPHEN RECKERT, “La textura verbal de *La Celestina*”, en *Medieval Hispanic studies: Presented to Rita Hamilton*, ed. A. D. Deyermond, Tamesis, London, 1976, pp. 166-168.

se sitúan en el ámbito celestial: “la grandeza de Dios”, “los gloriosos santos”, “la visión divina”, “el cielo”, la “bienaventuranza”, “si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos” (I, p. 27). Pero Melibea retorna al mundo humano: “loco atrevimiento”, “tal hombre” y “tal mujer”, “corazón humano”, “ilícito amor” (p. 28). Poco después (en el texto), Calisto llama a Sempronio, quien habla de los “caballos” y “el girifalte” (*id.*)<sup>7</sup>. Calisto, irritado, envía al sirviente a “los diablos” y al “perpetuo intolerable tormento” del infierno (p. 29). Sempronio dice que el diablo queda con su amo (p. 30). Así pues, los primeros diálogos proyectan cuatro ámbitos: el divino y celestial; el humano; el animal; y el demoníaco, infernal. Se trata de la gran cadena de los seres, desde la perfección ontológica y moral y la beatitud hasta la mayor imperfección, maldad e infelicidad. La existencia de tal cadena es, como se sabe, una idea muy extendida en la historia del pensamiento, y su división en cuatro niveles ha sustentado la imaginería literaria durante siglos<sup>8</sup>.

La especial pertinencia de esa estructura arquetípica para la *Celestina* reside en que se hace presente repetidas veces, ya que las identificaciones y asociaciones de todo tipo que aparecen en la compleja textura verbal de esta obra, a través de citas clásicas, ecos literarios, refranes, etc., cambian de un nivel a otro constantemente. Ese, por tanto, es el marco general para la réplica de Calisto; pero su sentido más preciso se va determinando en varios pasos: se ha de ver cómo aparecen las imágenes cada vez en el diálogo, qué actitudes manifiestan Calisto y Melibea al emplearlas y al oír las en su entorno.

<sup>7</sup> Los dos animales tienen connotaciones predatorias, pasionales y eróticas; cf. RAYMOND E. BARBERA, “Medieval iconography in la *Celestina*”, *RR*, 61 (1970), 5-13; F. M. WEINBERG, “Aspects of symbolism in *La Celestina*”, *MLN*, 86 (1971), 136-153 (esp. 137-138), y E. MICHAEL GERLI, “Calisto’s hawk and the image of a Medieval tradition”, *Romania*, 104 (1983), 83-101.

<sup>8</sup> La exposición clásica de la historia de esa idea es de ARTHUR O. LOVEJOY, *The great chain of being*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1970; OTIS H. GREEN muestra su presencia en la literatura española medieval y posterior (*España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde “El Cid” hasta Calderón*, trad. Cecilio Sánchez Gil, Gredos, Madrid, 1969, t. 2, pp. 23-41). Estos autores sitúan el extremo inferior de la cadena en la naturaleza ínfima e inerte; la literatura cuenta habitualmente con un nivel aún más bajo, el infernal (cf. NORTHROP FRYE, *Anatomy of criticism: Four essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957, pp. 131-158; y *Fables of identity: Studies in poetic mythology*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London, 1963, pp. 7-20 y 52-66).

## DIOSES Y ÁNGELES, ANIMALES Y COSAS

Con notable regularidad tiene lugar el paso de imágenes ascendentes, celestiales, a otras descendentes, sobre todo del campo animal. Ya se ha mostrado cómo Calisto se compara con los bienaventurados que contemplan a Dios; pero poco después él mismo propone la asimilación a las bestias: “si el [fuego] del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquél ir a la gloria de los santos” (I, p. 34)<sup>9</sup>. Sempronio también lo ve como un animal; cuando Calisto dice que los cabellos de Melibea pueden convertir a los hombres “en piedras”, el sirviente glosa: “¡Mas en asnos!” (I, p. 44). Poco más tarde, Pármeneo, viéndose obligado a desempeñar la tarea del mozo de cuadras, hace un comentario que iguala la pasión de su amo con la de una bestia en celo: “¿Rehicháis, don caballo? ¿No basta un celoso en casa, o barruntás a Melibea?” (II, p. 91). Luego, Pármeneo piensa en el mismo cuadrúpedo que mencionó Sempronio, cuando impreca en un aparte: “¡Y en tal hora comieses el diacitrón como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!” (VIII, p. 199).

La imaginación de Melibea atribuye a Calisto rasgos animales más amenazadores. Hablando consigo, se lamenta del “ponzoñoso bocado que la vista” de Calisto le dio (X, p. 220). Sea que alude a un manjar envenenado, o a una mordedura de serpiente venenosa, la imagen se sitúa en la naturaleza no humana<sup>10</sup>. Momentos más tarde, cree tener en Celestina su remedio, como “cuando vio en sueños aquel grande Alexandre, rey de Macedonia... la saludable raíz con que sanó a su criado Tolomeo del bocado de la víbora” (p. 221). El “bocado” sufrido por Tolomeo hace eco al “ponzoñoso bocado” del soliloquio anterior; y si Melibea necesita sanar como Tolomeo, la analogía convierte a Calisto en víbora. Así pues, para todos —sus criados, Melibea, incluso para sí mismo— es Calisto un animal, desde el principio.

<sup>9</sup> JAMES F. BURKE comenta: “In saying that he would prefer that his spirit go with those of the «brutos animales» rather than be purified by a suffering in Purgatory... Calisto appears to suggest the acceptability of a corresponding movement during his present life” (“Metamorphosis and the imagery of alchemy in *La Celestina*”, *RCEH*, 1, 1977, p. 130).

<sup>10</sup> A juicio de ALAN DEYERMOND, esa expresión sugiere inmediatamente la ingestión de veneno y a la vez hace eco a las varias mordeduras de serpiente que hay en el contexto (“Symbolic equivalence in *La Celestina*: A postscript”, *Celestinesca*, 2, 1978, p. 26).

La relación de Melibea con los campos de imágenes resulta más compleja; pero el patrón también es una tensión entre lo celestial y lo animal. Calisto la diviniza hablando con Sempronio. Su amada es digna de una religión: “Melibeo só y a Melibea adoro” (I, p. 24); “por Dios la creo, por Dios la confieso”, lo que Sempronio parodia en la conocida comparación con Sodomoma (p. 37). El sirviente baja de nivel cuando añade: “desesperas de alcanzar una mujer, muchas de las cuales, en grandes estados constituidas, se sometieron a los pechos y resollos de viles acemileros, y otras a brutos animales”. Aquí se animaliza tan sólo la tendencia de la mujer en general, y no su persona ni a Melibea en particular, pero es suficiente para provocar el rechazo de Calisto: “No lo creo, hablillas son” (p. 38). De nuevo hay animalización y rechazo cuando Sempronio dice, como evasiva —se ha burlado entre dientes de la descripción de Melibea—: “esos tales [cabellos] no serían cerdas de asno”; Calisto replica: “Veed qué torpe y qué comparación” (I, p. 44).

Más adelante, Celestina dice a Calisto que Melibea le ha quedado sometida, pero él corrige: “Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios” (XI, p. 233). Cuando la vieja le comunica la cita que ha acordado para él esa noche, Sempronio desconfía: “Cata, madre, que así suelen dar las zarazas en pan envueltas” (p. 235). Las zarazas se dan a las alimañas, se entiende. Parmeno sigue:

el falso boizuelo con su blando cencerrar trae las perdices a la red; el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulzor... Así como corderica mansa que mama su madre y la ajena, ella con su segurar tomará la venganza de Calisto en todos nosotros; de manera que, con la mucha gente que tiene, podrá cazar padres e hijos en una nidada (p. 236).

La divina Melibea se convierte así en animal y en monstruo mitológico; también el enamorado y sus sirvientes están animalizados. Además, junto al descenso en la escala del ser, hay connotaciones de malicia y de provocación sexual<sup>11</sup>. Calisto

<sup>11</sup> Cf. E. MICHAEL GERLI, “A propos the pantomime ox, sexual innuendo, and fuddled partridges: Yet more on Parmeno’s remark”, *Celestinesca*, 12 (1988), pp. 55-59. En especial, la perdiz es símbolo de lujuria (cf. BLAY y SEVERIN, *op. cit.*, p. 35). Sempronio había dicho antes: “Olvida, señor, un poco a Melibea, y verás la claridad; que con la mucha que en su gesto contemplas, no puedes ver de encandelado, como perdiz con la calderuela” (VIII, p. 196).

percibe el derrotero que toman las imágenes y procura retornar a su nivel preferido: “¡Callad, locos, bellacos, sospechosos! Parece que dáis a entender que los ángeles sepan hacer mal. Sí, que Melibea ángel disimulado es que vive entre nosotros” (p. 236).

Cuando Calisto llega al huerto de Melibea por primera vez, su saludo es celestial: “¡Oh angélica imagen... mi señora y mi gloria...!” (XIV, p. 272). Pronto se manifiesta el aspecto corpóreo, carnal, de la situación: “placer”, “gozo”, “me fié en tus manos”, “tan breve deleite” (pp. 273-275). Ella opone reparos: “aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden... Cata que del buen pastor es propio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragallo” (p. 273). Melibea verbaliza la sensación de que Calisto se comporta como si ella fuese un animal a su disposición. Él replica con un léxico ambiguo: “tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes”; los adjetivos son ennoblecedores, pero los sustantivos podrían aplicarse por igual a la persona, al ganado y a la comida. Cuando Calisto recupera el léxico religioso, éste resulta ya vacío por el abuso y por la divergencia entre palabras y obras: “Bien me huelgo de que estén semejantes testigos de mi gloria” (*id.*). En realidad, este es uno de los momentos más inmorales y degradantes del personaje<sup>12</sup>; lo que él designa con la última palabra citada es lo mismo que Melibea llamaba “tan breve deleite”, “mi yerro” —y Celestina había dicho: “lo ál mejor lo hacen los asnos en el prado” (I, p. 78)<sup>13</sup>.

El descenso por las imágenes continúa hacia un nivel más bajo, el de las meras cosas: las personas se confunden con objetos, se las compra y vende, se las caza y devora<sup>14</sup>. La cosificación también aparece contrastada con imágenes celestiales. Calisto, al recibir el cordón de Melibea, lo celebra: “¡Oh mi gloria y ceñidero de aquella angélica figura, yo te veo y no lo creo!” (VI,

<sup>12</sup> Cf. JOHN ENGLAND, “«Testigos de mi gloria»: Calisto’s bestial behaviour”, *La Corónica*, 28 (2000), 81-90; muestra que una tradición medieval consideraba la impudicia de Calisto propia de animales, especialmente de perros.

<sup>13</sup> Véase M. R. LIDA, *op. cit.*, p. 369; KEITH WHINNOM considera que el término “gloria” es eufemismo codificado para la relación sexual (*Spanish literary historiography: Three forms of distortion*, Exeter University Press, Exeter, 1967, p. 22).

<sup>14</sup> Cf. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *op. cit.*, pp. 157-161; DEYERMOND, “El que quiere comer el ave...”.

p. 156). Inmediatamente y de buena gana se identifica él mismo con aquel objeto: “asaz bien me fuera del cielo otorgado que de mis brazos fueras hecho y tejido... porque ellos gozaran cada día de rodear y ceñir con debida reverencia aquellos miembros” (*id.*). Después, Sempronio y Celestina se dan cuenta de que está confundiendo el cordón con su dueña: “por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea... debes, señor... tratar al cordón como cordón por que sepas hacer diferencia de habla cuando con Melibea te veas; no haga tu lengua iguales la persona y el vestido” (p. 157). Calisto escucha con disgusto esas palabras: “¿Qué, loco, desvariado, atajasolaces, cómo es eso?... Déjame gozar con este mensajero de mi gloria” (*id.*). El destino del cordón —en poco tiempo “roto de tratarlo” (p. 156)— anuncia el de Melibea. Por cierto, ella misma se identifica con este objeto cuando confiesa a Celestina su amor: “En mi cordón le llevaste envuelta la posesión de mi libertad” (X, p. 228)<sup>15</sup>.

Un segundo aspecto de la cosificación es que las personas se convierten en objeto de comercio. Sempronio trata de calmar la impaciencia de Calisto con la siguiente consideración: “Quisieras tú ayer que te trajeran a la primera habla amanojada y envuelta en su cordón a Melibea, como si hobieras enviado por *otra cualquiera mercaduría* a la plaza, en que no hobiera más trabajo de llegar y pagalla” (VIII, p. 197). Cuando Celestina trae noticia de la rendición de Melibea y la cita concertada, Calisto le da una cadena de oro; Celestina, tras elogiar su generosidad, dice: “*en pago de la cual* te restituyo tu salud, que iba perdida... Melibea pena por ti más que tú por ella; Melibea te ama y desea ver” (XI, p. 234). Calisto no da crédito a sus oídos de tanta satisfacción, y la alcahueta le asegura: “mira que está Celestina de tu parte, y que aunque todo te faltase lo que en un enamorado se requiere, *te vendería* por el más acabado galán del mundo... Mal conoces a quien das tu dinero” (p. 235). Calisto es a la vez comprador y mercancía.

<sup>15</sup> Sobre los aspectos simbólicos y mágicos del cordón (relación con el mal de amores, con el conjuro, el hilado y la cadena, etc.), véanse WEINBERG, *op. cit.*, pp. 144-146; ALAN DEYERMOND, “Hilado-cordón-cadena: Symbolic equivalence in *La Celestina*”, *Celestinesca*, 1 (1977), 6-12; ÁNGEL GÓMEZ MORENO y TERESA JIMÉNEZ CALVENTE, “A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea”, *RFE*, 75 (1995), 85-104. GERARDO FERNÁNDEZ SAN EMETERIO señala lo que tiene de paródico (“Quejas por un cordón: burlas y veras con Camoens y Fernando de Rojas”, *RILCE*, 20, 2004, 51-62).

En tercer lugar aparece el campo del consumo de alimentos. Se combina con la animalización de Calisto en el comentario de Pármeno: “esta doncella ha de ser para él cebo de anzuelo o carne de buitrera, que suelen pagar bien el escote los que a comerla vienen” (XII, p. 242). Los nuevos sirvientes, Sosia y Tristán, escuchan el ya citado primer diálogo de Calisto y Melibea en el huerto, donde se habla de “ganado y carnes”, y lo interpretan con una nueva imagen: “por mi vida, que aunque soy mochacho, que diese tan buena cuenta como mi amo... Pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos mozos entraron en la salsa destes amores” (XIV, p. 274). Areúsa también imagina todo el asunto en términos de comida: “quien lo comió, aquél lo escote”; “a su amo haré reversar el placer comido” (XV, pp. 290-291). De esta manera, los personajes han descendido aun más en la escala de los seres; pasan a ser materia inerte, cosas para la compra y venta, para la ingestión.

Así pues, antes del acto XIX se han presentado los principales campos de imágenes relacionados con los dos enamorados, y las actitudes de cada uno hacia ellos. Se ha identificado a Calisto con un animal, en celo, voraz, venenoso, y con una mercancía. Él no ha dicho nada para desprenderse de tales imágenes; algunas las asume voluntariamente. En cuanto a Melibea, Calisto la sitúa verbal y conscientemente en lo divino y celestial; pero las palabras de otros y las acciones de todos la han tratado como un animal indefenso, una cosa y una mercancía. Lo característico es que ella ha rechazado ser tratada como un animal (acto XIV) y Calisto también se ha negado a que la relacionen verbalmente con ese campo (I, XI). Melibea se ve convertida en objeto, el cordón (X), pero Calisto no acepta que le digan que él confunde la prenda y la portadora (VI). Tienen especial importancia los rápidos cambios de un campo a otro, y más aun, las discusiones sobre lo apropiado de determinadas imágenes y la sustitución por otras, pues hacen que se perciba sinópticamente la estructura del conjunto, dividida en distintos niveles.

Desde el punto de vista de las imágenes, el acto XIX va a consistir en una recapitulación y un avance. En primer lugar, la canción de Lucrecia equipara a Melibea con animales:

Saltos de gozo infinitos  
da el lobo viendo ganado,  
con las tetas los cabritos,  
Melibea con su amado (pp. 318-319).

La actitud de la enamorada se presenta análoga a la de animales que se preparan para la caza y la ingestión. Y ella no lo rechaza, sino que lo celebra: “Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante: todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dices” (p. 319). A la llegada de Calisto, ella se compara con un cisne (p. 320), lo que resulta ambiguo y, a la larga, irónico<sup>16</sup>. En el diálogo aparecen imágenes de lo espiritual y luminoso: “¡Oh mi señora y mi bien todo!... ¿Es mi señor y mi alma, es él?... ¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida?”; “señora y gloria mía”, “ángel mío” (p. 320). Sin embargo, su sentido ascendente queda neutralizado por el contexto de comportamientos sensuales; y el término “gloria” remite al anterior encuentro (acto XIV), donde la expresión “testigos de mi gloria” manifestaba la brutalidad de Calisto. La protesta de Melibea: “no me destroces y maltrates como sueles” (XIX, p. 321), hace eco, con repetición léxica y semántica, al cordón “roto de tratarlo” (VI, p. 156). Cuando se pronunciaron estas palabras, Sempronio y Celestina temían que Calisto se comportase con el cordón como si éste fuese una persona; ahora se advierte que ha hecho de Melibea un objeto como el cordón, para uso y abuso hasta el desgaste.

Entonces aparece la réplica que encabeza este artículo: “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas” (XIX, p. 321). La imagen está completamente integrada en la textura del acto, pues recoge las del canto de Lucrecia y responde al comportamiento desenvuelto de quien la pronuncia. Tampoco es una novedad en el conjunto de la *Tragicomedia*. La relevancia de este momento reside en ser Calisto, por primera vez, quien realiza verbalmente la animalización de Melibea, asociada a la imagen de ingestión. Ella, que había propuesto esa imagen en el acto XIV, para rechazarla, ahora la asume con el silencio; silencio que Lucrecia glosa: “¡Que me esté yo deshaciendo de dentera, y ella esquivándose por que la rueguen! Ya, ya apaciguado es el ruido: no hobieron menester despartidores” (pp. 321-322). Es decir, Melibea calla y otorga.

<sup>16</sup> Véanse SHIPLEY, *Functions of imagery*..., pp. 264-265; ALPHONSE VERMEYLEN considera que la imagen es degradante (“Melibea y su «voz de cisne»”, *Incipit*, 10, 1990, pp. 103-111), pero ELOÍSA PALAFOX aduce otras asociaciones más dignas (“De plumas, plumíferos y otros seres alados: trayectoria y enigmas de una metáfora polifacética de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, *Celestinesca*, 23, 1999, pp. 55-58).

El mismo imaginario y actitud se prolongan en las réplicas siguientes de Calisto: “No hay *otra* colación para mí *sino* tener tu cuerpo y belleza en mi poder...; pero *lo no vendible*, lo que en toda la tierra no hay igual que en este huerto, ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce?” (p. 322). Es Calisto quien insiste en que Melibea es un tipo de comida —la más exquisita, desde luego—, lo que antes decían Pármeno, Sosia y Areúsa; pero ¿qué tipo de hipocresía o de amnesia le hace llamarla “lo no vendible”, cuando ha pagado cien monedas y una gruesa cadena de oro para conseguirla, y ha aguantado el léxico comercial de Celestina en el acto XI?

En este punto se puede plantear una primera conclusión parcial. La réplica de Calisto manifiesta, ciertamente, una evolución del personaje, una integración de su personalidad, como defiende Shipley. Por vez primera, de forma decidida, nombra su actitud y su comportamiento con una serie de imágenes que los demás le han ofrecido desde el primer acto, pero que él rechazaba. También Melibea integra pasivamente esas imágenes en su persona<sup>17</sup>. Sin embargo, hay que atender a la calificación que aporta la estructura arquetípica expuesta al comienzo y desarrollada a lo largo de la *Celestina*. Si lo animal representa degradación para Calisto y Sempronio en el acto I, y para Melibea en el XIV (y también degrada a los sirvientes y Celestina, como ha mostrado Shipley)<sup>18</sup>; si la cosificación es degradante en el acto VI, y la ingestión de comida aparece sobre todo en boca de personajes bajos (XII, XIV, XV); si la compra-venta es degradante en el acto VIII, y lo sigue siendo en el XIX hasta tal punto que es la única imagen que Calisto no asume; y si en contraste con todo este imaginario lo celestial y espiritual ha quedado sin contenido propio, como simple carcasa léxica para el goce físico (“gloria”), ¿no representa todo el acto XIX una escena de degradación? Se puede argüir que los personajes están más satisfechos y equilibrados que en cualquier escena anterior, donde se los ve deprimidos, inquietos, coléricos, ansiosos. La respuesta es que resulta necesario distinguir una doble perspectiva, la interna de los personajes y la externa presentada al lector por el conjunto de la textura verbal<sup>19</sup>. Calisto

<sup>17</sup> Naturalmente, la pasividad de Melibea se refiere sólo a que es la receptora de tales imágenes en el acto XIX; su iniciativa queda clara en los actos XVI y XX.

<sup>18</sup> “«El natural de la raposa»...”, pp. 40-45.

<sup>19</sup> SHIPLEY realiza esa distinción al analizar el jardín de Melibea: señala

y Melibea han asumido, cada uno para sí y para el otro, unas tendencias que antes ocultaban o desfiguraban de acuerdo con convenciones literarias o sociales, lo cual justifica su satisfacción presente. Pero un lector que conozca el patrón de la cadena del ser y haya estado atento a su presencia y evolución en la *Tragicomedia* advierte que la integración de las tendencias se ha realizado en el nivel más bajo; que los personajes se dan por contentos comportándose y siendo tratados como animales y cosas.

La propia tradición de la cadena había recibido un sentido moral que se proyectaría sobre esta obra. Situar al hombre entre la divinidad y los animales y asumir que es responsabilidad suya perfeccionar su naturaleza y aspirar a lo superior era idea tan antigua como Platón (*Timeo*, 41b-42d), Aristóteles (*Ética Nicomáquea*, 1145a), san Agustín de Hipona (*De Trinitate*, libro XII, cap. 11) y Boecio (*Consolatio Philosophiae*, libro IV, prosa 3), y tan reciente como estas palabras de Pico de la Mirándola<sup>20</sup>:

El mejor Artesano... dio al hombre una forma indeterminada, lo situó en el centro del mundo y le habló así: "Oh Adán: no te he dado ningún puesto fijo, ni una imagen peculiar, ni un empleo determinado. Tendrás y poseerás por tu decisión y elección propia aquel puesto, aquella imagen y aquellas tareas que tú quieras. A los demás los he prescrito una naturaleza regida por ciertas leyes. Tú marcarás tu naturaleza según la libertad que te entregue... No te hice celeste ni terrestre, ni mortal ni inmortal. Tú mismo te has de forjar la forma que prefieras para ti, pues eres el árbitro de tu honor, su modelador y diseñador. Con tu decisión puedes rebajarte hasta igualarte con los brutos, y puedes levantarte hasta las cosas divinas".

Así pues, considerando la *Celestina* como creación de personajes, el acto XIX es un momento de integración de caracteres;

que, mientras ella lo describe como paraíso de amor, el lector puede descubrir indicios ominosos, por la tradición simbólica de los elementos y por el empleo de similares imágenes en otros pasajes del texto ("*Non erat hic locus...*", p. 292).

<sup>20</sup> "Discurso sobre la dignidad del hombre", en *Humanismo y Renacimiento*, ed. Pedro R. Santidrián, Alianza, Madrid, 1986, p. 123. Lo mismo expone FERNÁN PÉREZ DE OLIVA en *Diálogo de la dignidad del hombre*, ed. M. Luisa Cerrón Puga, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 141-144. ERNA RUTH BERNDT cita el texto de Pico pero no lo pone en relación directa con la *Celestina* (*Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*, Gredos, Madrid, 1963, p. 128).

considerándola como imitación de acción, el acto XIX constituye la anagnórisis, donde cada personaje se descubre para sí mismo y para el otro, y donde se descubre ante el lector la dirección de toda la trama y el valor ético que se le asigna por medio de las imágenes organizadas en distintos niveles.

Efectivamente, las últimas réplicas citadas se pueden caracterizar como anagnórisis de acuerdo con la poética antigua y moderna. Dicho momento estructural consiste en un “cambio desde la ignorancia al conocimiento”; normalmente se trata de conocer no algo nuevo, sino algo que estaba presente desde el principio pero sólo resulta claro al final<sup>21</sup>. Aristóteles considera que el empleo más eficaz de la anagnórisis es aquel en que un personaje actúa sin saber, y después reconoce a quién se lo ha hecho o qué ha hecho (*Poética*, cap. 14); y que el mejor modo de motivarla es que se desprenda con naturalidad del curso de los acontecimientos (cap. 16). Así sucede en la *Celestina*: Calisto y Melibea no admiten, incluso rechazan explícitamente la animalización y cosificación, hasta que la reconocen en el acto XIX, después de un mes en relaciones; y el reconocimiento tiene lugar porque asumen y hacen propias las imágenes de animales y de ingestión que han empleado otros personajes en diálogo con ellos.

Frye considera que la anagnórisis trágica incluye una doble visión: por un lado, el héroe conoce lo que le ha sucedido, el curso de acción y la forma de vida que ha creado para sí; por otro, se da una comparación, explícita o implícita, con las posibilidades que ha perdido o desechado<sup>22</sup>. Que la comparación sea implícita significa que no siempre es el personaje quien reconoce; también puede ser el receptor, y la anagnórisis se con-

<sup>21</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, ed. y trad. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1992, cap. 11; FRYE, *Fables of identity*, pp. 25-26. TERENCE CAVE (*Recognitions: A study in poetics*, Clarendon Press, Oxford, 1988) presenta un estudio de la teoría y la práctica de la anagnórisis desde la Antigüedad hasta el siglo XX; muestra cómo se han ido ampliando los repertorios de sujetos del reconocimiento (el protagonista, los demás personajes, los lectores o espectadores) y de objetos (se conoce la identidad de un personaje, sus relaciones familiares, la naturaleza de la acción cometida, el carácter); incluso ha mutado la naturaleza del “reconocer”, pues en algunas obras consiste en perder un pretendido conocimiento para aceptar que no se sabe, que no se puede saber la verdad. CAVE también muestra que la anagnórisis es una estructura inherente a la literatura, y que bien puede manifestarse en obras independientes de la poética aristotélica —como es el caso de la *Celestina*.

<sup>22</sup> FRYE, *Anatomy of criticism*, p. 212.

vierte en un momento privilegiado de comprensión de la trama y tema de la obra literaria<sup>23</sup>. La distinción se aplica a la *Celestina*. El tratamiento de la imagen de compraventa en ese pasaje (“lo no vendible...”) obliga a que la lectura se distancie del punto de vista del personaje, para que se logre la doble visión: Calisto aún se niega a reconocer que ha comerciado, pero eso mismo recuerda al lector que ha pagado una y otra vez los servicios de Celestina. Esa discrepancia entre palabras y realidad se proyecta retroactivamente sobre toda la escena, y hace ver que los personajes, aunque estén satisfechos al descubrirse animales, que comen y son comidos, en la perspectiva global del texto se han degradado apartándose de la imaginería ascendente que preferían al principio y conformándose con un nivel de comportamiento inferior a la humanidad.

Según expone Aristóteles (cap. 11), la anagnórisis sucede junto con la peripecia; y la peripecia en la *Celestina* es catastrófica. Lo relevante ahora es que se integra en la estructura de imágenes mostrada, y por tanto repercute en la calificación del itinerario de Calisto y Melibea. Es necesario, por tanto, prolongar el análisis para completar lo que se ha concluido del estudio de las imágenes animalizadoras y cosificadoras.

#### LOS AMANTES DESPEÑADOS

Es conocida la importancia que tienen en la *Celestina* las caídas que temen y sufren muchos personajes. Según expone Gilman, convierten en literal la imagen de los despeños provocados por el giro incesante de la Fortuna; la preocupación por el peligro de caer representa una conciencia de la fragilidad humana situada en el mundo<sup>24</sup>. Es también una proyección espacial del descenso por los niveles simbólicos que se vienen mostrando. Durante la espera del primer encuentro nocturno en el huerto, los buenos deseos y los temores de Melibea recorren todos los escalones, desde el celestial hasta el más bajo del mundo físico:

<sup>23</sup> Cf. *ibid.*, p. 52; CAVE, *op. cit.*, pp. 190-199.

<sup>24</sup> Cf. STEPHEN GILMAN, “Fortune and space in *La Celestina*”, *RF*, 66 (1955), 342-360; *The art of “La Celestina”*, University of Wisconsin Press, Madison, 1956, pp. 128-130.

Los *ángeles* sean en su guarda, su persona esté sin peligro, que su tardanza no me da pena. Mas, cuitada, pienso muchas cosas que desde su casa acá le podrían acaecer. ¿Quién sabe si él, con voluntad de venir al prometido plazo, en la forma que los tales *mancebos* a las tales horas suelen andar, fue topado de los *alguaciles* nocturnos, y sin le conocer le han acometido, el cual por se defender los ofendió o es dellos ofendido? ¿O si por caso los ladrones *perros* con sus crueles dientes, que ninguna diferencia saben hacer ni acatamiento de personas, le hayan mordido? ¿O si *ha caído en alguna calzada o hoyo* donde algún daño le viniese? (XIV, p. 271).

A este imaginado descenso por la escala del ser sigue un descenso físico. El golpe estaba anunciado desde el principio. Calisto sabía que los cabellos de Melibea, tan hermosos, eran capaces de “convertir los hombres en piedras” (I, p. 44). En la *Celestina* es imposible que se produzca literalmente tal metamorfosis; pero cabe una versión desplazada, realista, como la que ofrece el lamento de Tristán: “¡Oh mi señor y mi bien muerto, oh mi señor despeñado!... Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro” (XIX, p. 324). Melibea, al informar a su padre, no olvida este detalle: “puso el pie en vacío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes” (XX, p. 333)<sup>25</sup>. Calisto va a parar a “la tierra” (XX, p. 332), y Melibea se llama a sí misma, al concluir, “este cuerpo que allá baja” (XX, p. 335). Así pues, el tipo de muerte que sufren los enamorados es un paso más en el proceso que han seguido: tras abandonar o vaciar de sentido el campo celestial, habiendo asumido lo animal y la cosificación inherentes a su comportamiento, ahora se unen a la ínfima materia inerte, la tierra y las piedras.

<sup>25</sup> EUKENE LACARRA señala que la medicina del xv vería en lo quebradizo del cerebro de Calisto una consecuencia de su lujuria (“El erotismo en la relación de Calisto y Melibea”, en *El mundo como contienda: estudios sobre la “Celestina”*, ed. P. Carrasco, Universidad, Málaga, 2000, p. 143). Por otra parte, HANS FLASCHE toma pie de este pasaje para tratar el realismo de la *Celestina*, y considera también la convención del “estilo bajo” (*Geschichte der spanischen Literatur*, t. 1: *Von den Anfängen bis zum Ausgang des funfzehnten Jahrhunderts*, Francke, Bern, 1977, pp. 437-439; cf. además ERNST R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 9ª ed., Francke, Bern-München, 1978, p. 390). En cualquier caso, “realismo” no se opone a “simbolismo”, sino que es una forma de presentar éste, ajustándose a las convenciones de un género y estilo y a lo que se considera posible o plausible.

## INTERMEDIARIOS

El viaje desde los niveles superiores de lo celestial y el amor cortés hacia los inferiores de lo carnal, lo animal y la materia ingerida o inerte se realiza con el concurso de algunos intermediarios señalados. Es importante examinarlos porque las funciones y el valor simbólico que suelen tener en la tradición literaria colaboran para calificar ese movimiento e incluso extienden su alcance.

En el sistema del amor cortés y sus secuelas, la mujer es un motivo para el ascenso humano y espiritual, y para ingresar en el nivel superior, celestial. Esa debería ser la función de Melibea; pero Calisto se apresura a convertirla en finalidad absoluta. Al principio es ortodoxo: si él ve en la belleza de Melibea el poder de la naturaleza, y en ésta la grandeza de Dios, cumple una ascensión al Creador por medio de las criaturas, que había preconizado, por ejemplo, san Pablo (*Romanos* 1: 19-20). Cuando desprecia la bienaventuranza eterna en comparación con la visión de su amada y hace de ella su Dios, se ha apartado del rumbo anterior; Melibea ya no es camino hacia arriba, sino hacia abajo<sup>26</sup>. En palabras de Sempronio, “ésta es la mujer, antigua malicia que a Adam echó de los deleites de paraíso” (I, p. 41). Calisto se convertirá metafóricamente en “asno” y en “piedras”, y literalmente se romperá la cabeza contra los cantos de la calle<sup>27</sup>.

La otra mujer importante, Celestina, como alcahueta y hechicera, franquea la entrada de los personajes en los niveles

<sup>26</sup> Cf. WILLIAM D. TRUESDELL, “The *Hortus conclusus* tradition, and the implications of its absence in *La Celestina*”, *KRQ*, 29 (1973), pp. 267-269; CIRIACO MORÓN ARROYO, *Sentido y forma de “La Celestina”*, Cátedra, Madrid, 1974, pp. 68-74; DUNN, *op. cit.*, p. 111.

<sup>27</sup> En la *Comedia* de dieciséis actos era Melibea la causa más directa de que Calisto se despeñase, pues no había ruido de Traso el cojo ni gritos de los sirvientes. MARCEL BATAILLON considera que la primera versión deja especialmente claro el carácter ejemplar, de escarmiento, que tiene la muerte de Calisto, porque proviene del pecado mismo (“*La Célestine*” selon *Fernando de Rojas*, M. Didier, Paris, 1961, pp. 129-134). DEVERMOND señala la coherencia psicológica: “In the *Comedia* he has just seduced Melibea; his passion and his triumph disturb him so profoundly that he cannot be bothered to look where he is going; he falls and is killed” (*The Petrarchan sources of “La Celestina”*, Greenwood Press, Westport, 1975, p. 144). Véase también RAIMUNDO LIDA, “Lo demoníaco en la *Celestina*”, *Estudios hispánicos*, El Colegio de México, México, 1988, pp. 15-19.

infrahumanos. Alimenta en Calisto (y en Sempronio), y despierta o aviva en Melibea (y en Pármeno) la concupiscencia, de forma que los hace participar del comportamiento de toda la naturaleza no humana, como ella misma dice: la “humana especie” no ha de diferenciarse de las demás, que se perpetúan mediante el “soberano deleite” que puso el Hacedor “en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto” (I, p. 68)<sup>28</sup>. Animaliza a los demás y se animaliza ella misma: es como una araña que teje su red donde captura débiles insectos<sup>29</sup>; y como una víbora ponzoñosa (V, p. 140). Aunque alguna vez se relacione verbalmente con lo celestial, el diálogo la devuelve a su sitio. Así, cuando Melibea declara que espera mucho del saber de Celestina, ésta replica con modestia: “Señora, el sabidor sólo Dios es”; no obstante, “en las gentes” están repartidas “las gracias... de hallar las melecinas” (p. 221). La joven contesta: “páreceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedazos; el cual, si tú quisieses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua, no de otra manera que cuando vio en sueños aquel grande Alexandre, rey de Macedonia, en la boca del dragón la saludable raíz...” (*id.*). Si Celestina atribuía su poder curativo a Dios, Melibea ve el remedio en un animal monstruoso.

Celestina también cosifica. Es ella quien comercia con los personajes, en el doble sentido de recibir dinero por sus servicios y de convertirlos en objeto de las transacciones. Sin su ayuda no habrían llegado al catastrófico final de la muerte despenada. A la luz de este resultado, se vuelven irónicas la alabanza de Sempronio a Celestina: “A las duras peñas promoverá y

<sup>28</sup> EVERETT W. HESSE (“La función simbólica de la Celestina”, *BBMP*, 42, 1966, 87-95), y WEINBERG (*op. cit.*, pp. 148-151) señalan en Celestina el arquetipo de la “Gran Madre”, vinculada a la fertilidad natural. BURKE (“Metamorphosis...”) interpreta la función mediadora de Celestina en términos de alquimia; por la naturaleza vil de semejante catalizador, el proceso es corruptor y degradante, no elevador. WEINBERG (*op. cit.*, pp. 150-151) considera que algunos pasajes invierten textos religiosos sobre el mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo. Véase también DOROTHY S. SEVERIN, *Witchcraft in “Celestina”*, Queen Mary and Westfield College, London, 1995.

<sup>29</sup> La única mención de la araña no se refiere a Celestina, sino que esta la dirige a Melibea (IV, p. 130), pero, como anotan BLAY y SEVERIN, “this would seem to be displacement by Celestina, a better candidate for this image” (*op. cit.*, p. 16); véase también WEINBERG, *op. cit.*, pp. 151-153. Hay otras referencias a la “red”, pero se relacionan más directamente con la caza y la pesca (véase DEYERMOND, “Hilado-cordón-cadena...”, p. 6).

provocará a lujuria, si quiere” (I, p. 47), y la propaganda que ella se hace ante Calisto: “te haría llanas las peñas para andar” (XI, p. 235). La vieja no tenía semejante poder de transformar las piedras; sí a las personas, que después de animalizarse han ido a chocar contra el duro suelo y han quedado sin vida (en esto Pármeno y Sempronio precedieron a Calisto y Melibea).

El papel mediador de las mujeres en la *Celestina* se esclarece por una sencilla comparación con la *Odisea*. Ulises tiene a Calipso, que lo quiere hacer inmortal; a Circe, que intenta convertirlo en cerdo; él vuelve con Penélope, su esposa humana. Pero, para Calisto, todas son Circes: Melibea como objeto de atracción, Celestina como instigadora amén de tercera, incluso Elicia y Areúsa con sus manejos, lo arrastran de diversas maneras por el camino de lo infrahumano, que él emprendió de buen grado.

La serpiente, en la tradición literaria y religiosa, es animal intermediario entre hombres y demonios. Celestina, al conjurar al “señor de la profundidad infernal”, unta con aceite de víboras el hilado que venderá a Melibea (III, p. 109). Habiendo salido bien del primer encuentro, celebra: “¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí!... ¡Oh serpentino aceite! ¡Oh blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor!” (V, p. 137). Sempronio llama a Celestina “venenosa víbora” (V, p. 140). La serpiente es una imagen fundamental cuando Melibea se descubre y se rinde ante Celestina: dice que su amor es un “ponzoñoso bocado” (X, p. 220), se compara con Tolomeo herido “del bocado de la víbora” (X, p. 221), y describe su mal diciendo: “Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo” (*id.*)<sup>30</sup>.

Así, los enamorados pueden trascender de manera figurada el límite inferior del mundo físico, y seguir descendiendo hacia la maldad, el reino del demonio, proyectado espacialmente en “la profundidad infernal” (III, p. 109), opuesta al cielo en que se sitúa el bien supremo. Estos dos polos, que ya están presentes en las primeras páginas, vuelven a contrastar literalmente;

<sup>30</sup> PETER E. RUSSELL considera que estos pasajes revelan una relación entre el hechizo y los sentimientos de Melibea, de forma que son prueba del efecto de la magia (“La magia como tema integral de la *Celestina*”, en *Temas de la “Celestina” y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1978, p. 264). DEYERMOND (“Symbolic equivalence...”) analiza estas imágenes y las pone en relación con el pasaje del prólogo acerca de la víbora, la procreación y la muerte. JACK WEINER destaca su relación con el tema de Adán y Eva (“Adam and Eve imagery in *La Celestina*”, *Papers on Language and Literature*, 5, 1969, pp. 393-394).

por ejemplo, cuando Calisto, hablando a Melibea a través de las paredes, atribuye su dicha a un origen celestial —“¿Por qué llamas yerro a aquello que por los santos de Dios me fue concedido?”—; Pármeno, en cambio, lo entiende de otro modo: “¡Por fe tengo, hermano, que no es cristiano! Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho dice que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado” (XII, pp. 247-248). Asimismo, las imprecaciones de Pármeno y Sempronio contra su amo: “¡Apruébelo el diablo!”, “¡Allá irás con el diablo!” (II, pp. 89, 92); “¡Trovara el diablo!”, “¡Allá irás con el diablo tú y malos años!” (VIII, pp. 195, 199) no son inocentes en el contexto de posibles intervenciones diabólicas.

En este punto se topa la ambigua y problemática cuestión de la magia y brujería en la *Celestina*<sup>31</sup>. Hay que distinguir entre la historia presentada y el texto. Se puede discutir si el hechizo funciona y si por tanto el demonio tiene un papel actancial; lo indiscutible es que Celestina y otros personajes hablan de él y con él. Sempronio y Pármeno, Melibea y Lucrecia llaman a la vieja “hechicera” (I, pp. 47, 54; IV, p. 126; X, p. 224; XII, p. 260); ella hace un conjuro (III, pp. 108-110) y celebra su efecto (IV, p. 117; V, p. 137); Lucrecia lo lamenta (IX, p. 218; X, p. 224). Así, Russell y Severin (entre otros) han analizado todas las manifestaciones de hechicería y brujería en el texto, concluyendo su pertinencia en el mundo fictivo presentado en la obra<sup>32</sup>. Aun cuando se desestime su función en la trama, el poder diabólico tiene una presencia verbal, como el neblí, el falso boizuelo, los asnos, las gallinas y las serpientes. Desde el punto de vista de la imaginería y el valor simbólico, el hechizo y el demonio constituyen el máximo alejamiento del nivel celestial que el enamorado Calisto pondera al principio<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> El debate acerca de la magia es interminable, por la ambigüedad del texto, según JUAN M. ESCUDERO (“La ambigüedad del elemento mágico en la *Celestina*”, en *El mundo social y cultural de la “Celestina”*. *Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio 2001*, eds. I. Arellano y J. M. Usunáriz, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 2003, pp. 109-127).

<sup>32</sup> Cf. RUSSELL, “La magia como tema integral...”; SEVERIN, *Witchcraft in “Celestina”*. Estos trabajos hacen ver que la magia y lo demoníaco tiene entidad propia en la obra; no son mero símbolo de las fuerzas naturales no racionales, como expuso GUSTAVO CORREA (“Naturaleza, religión y honra en *La Celestina*”, *PMLA*, 77, 1962, pp. 10-11), ni mucho menos un elemento superfluo.

<sup>33</sup> Cf. RACHEL FRANK, “Four paradoxes in *La Celestina*”, *RR*, 38 (1947), p. 65; DUNN, *op. cit.*, p. 133; THEODORE L. KASSIER, “«Cancionero» poetry and the *Celestina*: From metaphor to reality”, *Hispanófila*, 56 (1976), p. 21.

Mujer, serpiente, demonio y caída refieren inevitablemente al Paraíso Terrenal. Este arquetipo tiene dos caras: por un lado, Dios puso a la primera pareja en el jardín de Edén, lugar fértil, lleno de dones (*Génesis* 2, 8-17); por otro, allí se produjeron la tentación por la serpiente y el pecado original. Adán y Eva fueron expulsados, y encontraron una naturaleza distinta, hostil: “maldita sea la tierra por tu causa... Te dará espinas y zarzas y comerás las plantas del campo. Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra” (*Génesis* 3, 17-19). La imaginería vegetal de la *Celestina* responde a esta dualidad del paraíso y el páramo. Shipley ha estudiado con detenimiento las conexiones de la descripción del jardín de Melibea en el acto XIX (pp. 320-321) con la impaciencia de Calisto en el XIV (p. 281), la imprecación de Elicia en el XV (p. 290) y el lamento de Pleberio en el XXI (p. 340): el microcosmos armónico de los enamorados contiene también indicios de la inminente desolación. En cierta manera, esas descripciones implican la inserción de los personajes en un espacio vegetal con virtualidades sagradas, ascendentes, que no se actualizan; al contrario, se manifiesta de una forma destructiva que está en su propia naturaleza, a juzgar por las posteriores imágenes vegetales en el lamento de Pleberio: Melibea era “florida planta”, “flor”, pero se ha secado (XXI, pp. 339-340); es un “fruto” cortado (p. 344); las humanas criaturas son “la leña que gasta” el fuego del amor (p. 345)<sup>34</sup>.

La última línea de Pleberio ofrece otra imagen del páramo: “triste y solo *in hac lachrimarum vallé*” (XXI, p. 347). Es una cita de la oración *Salve Regina*, y el sintagma deriva del salmo 83, 7 según la Biblia Vulgata: “*in valle lacrymarum*”. Lo significativo es

<sup>34</sup> Véanse SHIPLEY, *Functions of imagery...*, pp. 283-299; “*Non erat hic locus: The disconcerted reader in Melibea’s garden*”, *RPh*, 27 (1973-74), 286-303. WEINER (*op. cit.*, p. 394) señala la conexión del jardín de Melibea con el motivo de Adán y Eva. TRUESDELL (*op. cit.*, pp. 258-259) le aplica el simbolismo polarizado entre *charitas* y *cupiditas* (según D. W. ROBERTSON, “The doctrine of charity in mediaeval literary gardens: A topical approach through symbolism and allegory”, *Speculum*, 26, 1951, 24-49). LECERTUA subraya las connotaciones sexuales del jardín. MARTIN (*op. cit.*, pp. 81-91) considera los jardines de la *Celestina* en comparación con los del *Roman de la Rose* y los *Canterbury tales*. WEINBERG (*op. cit.*, p. 141) señala que hay otro contraste, el del huerto de Melibea con la casa de Celestina. Se puede añadir el simbolismo de un medio para entrar en el jardín, la escala (cf. FRANÇOISE MAURIZI, “La escala de amor de Calisto”, *Celestinesca*, 22, 1998, 49-60).

el carácter fragmentario de la alusión<sup>35</sup>. Respecto de la oración, excluye la invocación esperanzada, mas retiene el sufrimiento y la oscuridad. En cuanto al salmo, el valle desolado contrasta con el santuario, la casa de Dios, a donde se acercan los peregrinos, y también las aves. Pleberio queda caracterizado por el hecho de mencionar sólo el elemento mundano y doloroso: se ahoga por el sufrimiento y carece de perspectiva que le explique lo sucedido y le dé consuelo. En cambio, el lector que desarrolla las alusiones se encuentra con un movimiento ascendente, que se aparta de una naturaleza hostil para buscar lo celestial: lo contrario de lo que ha contemplado en todo el texto de la *Celestina*<sup>36</sup>.

## CONCLUSIÓN

La estructura de imágenes de la *Celestina* hace del acto XIX un momento de anagnórisis, disparada especialmente por lo chocante de la réplica “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas”. Los personajes reconocen con satisfacción que se han animalizado y cosificado; el lector puede reconocer que se han degradado en la escala del ser. Es, por tanto, un punto de doble visión, de lo que ha sucedido en contraste con aquello a lo que se podía aspirar, manifestado por la imaginaria celestial<sup>37</sup>. Se complementa además con otra doble visión

<sup>35</sup> Véanse PETER N. DUNN, “Pleberio’s world”, *PMLA*, 91 (1976), 406-419; DEYERMOND, “Pleberio’s lost investment: The worldly perspective of *Celestina*, Act 21”, *MLN*, 105 (1990), 169-179; LUIS GALVÁN, “«Valle de lágrimas» y lugares de la gloria: la *Celestina* y el salmo 83/84”, *Celestinesca*, 28 (2004), en prensa.

<sup>36</sup> DUNN escribe: “Pleberio [is] unable to prevent his words from letting another reality in. Rojas has put at the end of his play a little tag; if you pull it, the whole illusion can be turned inside out” (*op. cit.*, p. 417), lo que puede aplicarse igualmente a la cita del *Salve Regina* y a la alusión al salmo.

<sup>37</sup> Otra cuestión es si los personajes profesaban con sinceridad el ideal ascendente; varios críticos lo consideran un hipócrita (cf. MARTIN, *op. cit.*, pp. 103-109; DEYERMOND, “«El que quiere comer el ave»...”, p. 293) o simplemente un “bobo” (SEVERIN, “Humour in *La Celestina*”, pp. 282-283). Además, DEYERMOND (*ibid.*, p. 300) concluye que incluso el supuesto ideal estaba viciado, porque deshumanizaba a Melibea divinizándola, y abría el camino a la deshumanización consiguiente, animalizadora; Sempronio y Pármeno parecen darle la razón con su rapidez para replicar animalizando a los dichos divinizadores de su amo.

al final del acto XXI, cuando Pleberio advierte la desolación en que se encuentra, pero la multitud de ejemplos y en particular la alusión a la oración y el salmo apuntan hacia otros posibles comportamientos y un resultado enteramente opuesto, esparanzado y feliz.

El pasaje resulta clave, por tanto, para el sentido global de la *Celestina*. Algunas interpretaciones ven en el empuje de la naturaleza y el predominio de lo animal un mensaje subversivo y renovador; por ejemplo, Correa habla de “la Naturaleza, máxima triunfadora [sobre la religión y la honra social], a través de la excelsitud de sus criaturas, en sus designios de renovación constante”; y Shipley afirma que el incremento de las imágenes naturales representa “an increasingly forceful attack on man’s pretensions to a state superior to beasts and approximate to angels”; “conventions are mocked... hierarchies are overthrown, and accepted values of all sorts are aggressively challenged”<sup>38</sup>. Para llegar a tales conclusiones hay que ejercer una simplificación que da validez general a la visión de sí que tiene un personaje en un momento determinado, sin considerar la que ofrece la obra en su conjunto.

El enfoque adecuado se logra contextualizando doblemente el pasaje aquí estudiado. En primer lugar, ha de ponerse en conexión tanto con la imaginería ascendente que predomina al principio, como con la descendente —tierra, piedras— que sigue, e incluso con la transgresión del límite físico inferior representada por la magia y lo diabólico. Calisto y Melibea pueden sentirse liberados o contentos al verse como animales, al decir y aceptar: “el que quiere comer el ave...”; pero su trayectoria no acaba ahí, sino en la inmediata aniquilación. Ésta no es un mero añadido fortuito, sino la conclusión de todo un proceso homogéneo, que se manifiesta a lo largo del texto por una imaginería estructurada de acuerdo con la gran cadena del ser. La cadena misma se hace presente y visible en la *Celestina* repetidas veces, empezando por las primeras páginas, como se mostró al comienzo. Esto exige un segundo contexto constituido

<sup>38</sup> CORREA, *op. cit.*, p. 17; SHIPLEY, *Functions of imagery...*, pp. 360, 363. FRANCISCO CROSAS llama a esto la costumbre de “ver en la obra de Rojas el clarín de unos tiempos nuevos, la avanzada de no sé qué humanismos o antropologías modernas, que darían la espalda a una cultura y una mentalidad medievales” (“¿Es una obra maestra?: lectura *ingenua* de la *Celestina*”, en *El mundo social y cultural de la “Celestina”*. *Actas del...*, p. 106).

por las obras que sitúan el comportamiento humano entre los grados de lo divino y lo animal; y ya se ha visto que lo corriente es considerar que el hombre, cuando se asemeja a los animales, empeora y se degrada.

La estructura de las imágenes permite abordar también la ausencia del “más allá” en la *Celestina*, señalada por importantes críticos<sup>39</sup>. Surge, en primer lugar, la necesidad de un matiz: la ausencia no es total. No se trata el destino eterno de los personajes, pero el “más allá” no sólo ha de entenderse en sentido cronológico (‘después de la muerte’), sino ontológico: existe a la vez que el mundo físico, aunque de otra forma. En ese sentido, está presente en la conciencia y la imaginación de los personajes, que recurren a santos y a demonios y emplean imágenes de esos ámbitos que tiñen connotativamente sus aspiraciones, sentimientos y acciones. En segundo lugar, la (sólo relativa) ausencia tiene una explicación literaria, sin necesidad de acudir a posibles posiciones religiosas, filosóficas o ideológicas del autor. El “más allá” no aparece en escena —como aparece en comedias del siglo xvii— porque su función es desempeñada por la imaginería. En *El burlador de Sevilla* o *El mágico prodigioso*, comparecen enviados de ultratumba y diablos, se vislumbran el cielo y el infierno, y así se declara la salvación o condena de los personajes. En la *Celestina*, la condena se realiza por las imágenes asociadas a sus amores y a su muerte: animales (con el particular simbolismo de la serpiente), cosas, caídas. Es verdad que se muestra más la degradación en esta vida que las consecuencias en la otra, pero esto no significa necesariamente indiferencia o escepticismo ante la segunda cuestión (aunque cabe esa posibilidad)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> RAIMUNDO LIDA, *op. cit.*, p. 18; AMÉRICO CASTRO, “*La Celestina*” como *contienda literaria: castas y casticisms*, *Revista de Occidente*, Madrid, 1965, p. 102.

<sup>40</sup> En particular, ALAN DEYERMOND ha observado que los cambios entre la *Comedia* y la *Tragicomedia* revelan una preocupación por las actitudes de los personajes al morir, con implicaciones sobre su salvación o condena (“«¡Muerto soy! ¡Confesión!» *Celestina* y el arrepentimiento a última hora”, en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez: 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, eds. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, José Esteban, s.l., 1984, pp. 129-140). Por otra parte, en un libro reciente, CONSOLACIÓN BARANDA examina con detalle el neopiepireísmo y el agnosticismo medievales, asociados con frecuencia a los hebreos, y las fuentes más accesibles a Fernando de Rojas (“*La Celestina*” y *el mundo como conflicto*, Universidad, Salamanca, 2004, esp. pp. 39-111).

Al cabo, la *Celestina* parece asumir una cosmovisión y una ética convencionales, codificadas durante dos mil años; pero ¿acaso supone esto un defecto? Cada lector puede valorar a su manera esas convenciones, pero es indudable que son la fuente de una extraordinaria potencia verbal e imaginativa desplegada en diálogos y acontecimientos que han cautivado al público durante siglos.

LUIS GALVÁN  
Universidad de Navarra