

Melibea, divina e infernal

Melibea, Divine and Infernal

Ivette Martí Caloca, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: ivette.marti@upr.edu

RESUMEN

Es ampliamente sabido que, a través de su retórica cortesana, Calisto deifica a Melibea. Sin embargo, cuando leemos más profundamente el texto, la visión que se desprende de sus propias descripciones la hacen adquirir propiedades monstruosas que a su vez la convierten en un ser infernal. En este sentido, Celestina no es la única que conjuga en sí dichas contradicciones.

Palabras clave: Melibea, Celestina, monstruoso, infernal, celeste

ABSTRACT

It is widely known that, through his courtesan rhetoric, Calisto deifies Melibea. Nevertheless, when we do a deep reading of the text, the vision which can be deduced from his own descriptions make her acquire monstrous properties. At the same time, these, transform her into an infernal being. In this sense, Celestina is not the only one who combines such contradictions.

Keywords: Melibea, Celestina, monstrous, infernal, celestial

La crítica se ha ocupado de subrayar el carácter demoníaco del personaje de Celestina, especialmente por su vínculo incuestionable con las prácticas hechicerescas que eran moneda común entre las alcahuetas del siglo XV. Peter Russell señala que los inquisidores dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, autores del *Malleus maleficarum*, establecían que “Dios permite al Diablo poderes más amplios con respecto al acto venéreo que a ningún otro” (“La magia” 249). Así pues, como parte de su oficio, las terceras hacían pactos con el Demonio que, según se creía, les permitían captar la voluntad amorosa –philocaptio– de las damas guardadas. Consecuentemente, por medio del poder diabólico invocado por las alcahuetas, se despertaba en las doncellas el amor. En este sentido, Celestina no es la excepción, puesto que, aunque creamos o no que la rendición última de Melibea es producto de un hechizo, vemos a la vieja meretriz en el Auto III precisamente conviniendo, a través de su conjuro, los términos de su negocio satánico. Para Carmen Elena Armijo: “Celestina llega [a casa de Melibea en el Auto IV] acompañada de Satanás, preparada para cumplir con su propósito, segura y temerosa de sus artes hechicerescas y con su ser transformado debido a su relación con Lucifer, y así se apodera de la voluntad de Melibea” (169). Y es que las alcahuetas difícilmente podían lograr su propósito hechiceresco sin contar como aliado con el señor de los infiernos. Es decir que, como advierte Peter E. Russell: “Según los autores del *Malleus maleficarum*, hechicera y diablo tienen que obrar conjuntamente” (“La magia” 262). Aun así, para Marcelino Menéndez y Pelayo, “Celestina sería capaz de dar lecciones al mismo diablo” (52). Para el gran maestro santanderino, desde que Celestina aparece por vez primera, ejerce “su maestría infernal” (IV, 56). Para Jack Weiner, como para tantos otros estudiosos, en su relación con las fuerzas infernales, Celestina está abiertamente ligada al Mal: “Guilty of sorcery and of consorting with the powers of darkness, Celestina may be identified with Evil” (395). Para Joseph T. Snow:

There are, then, no noble characters in Celestina. Each of the thirteen characters that peak is thinking egotistically only of

him- or herself, and betrayal among them is common; deceit in language and behavior is a norm and, as has been shown, between them they commit all seven of the Deadly Sins¹. In like fashion the Ten Commandments are all upended with murder, covetousness, stealing, falsehoods, disrespect for parents, and desecration of the Sabbath on open display. Many regularly do unto others as they would not have done unto themselves (“Darkness” 325).

Asimismo, según Javier Herrero, el mundo celestinesco es un mundo diabólico en el que todos los personajes inevitablemente caen a su perdición y condena y también la maestra artífice y titiritera de este microcosmos depravado es Celestina, quien se convierte en el instrumento infernal que propaga la lujuria y la avaricia: “The world of Celestina is dominated by the devil, who brings the characters to destruction through lust and greed” (“Celestina” 33). Ella es, según subraya Michael Gerli, “mistress of desire” (Celestina 37).

De otra parte, Dorothy S. Severin argumenta que, a través del conjuro, la sabia hechicera desencadena las fuerzas malignas, pero que en este caso son mucho más perniciosas de lo que la experimentada medianera había previsto: “Celestina unleashes a force of evil with her diabolic pact which is stronger than she suspects and which leads not just to love but to death” (Withcraft 10). Y es que no cabe duda de que Celestina se asocia con el elemento infernal que subyace en la Tragicomedia, principalmente porque, según ella cree, el demonio la ayuda a lograr la aquiescencia de Melibea. Siendo así, Mac E. Barrick demoniza aún más a la vieja alcahueta, puesto que convierte el conjuro celestinesco en una parodia de los rituales religiosos que en la Tragicomedia suelen subvertirse de manera blasfema. De esta forma, el estudioso propone que la sangre de cabrón que la vieja proxeneta le pide a Elicia en el Auto III –pero que, según aduce, Rojas, por temor, no menciona en la escena del conjuro–, representa esencialmente una

¹ Véase también Dorothy Clotelle Clarke.

especie de parodia del vino eucarístico: “The blood of the goat-god has become for her [Celestina] the wine of the Sacrament, without need of transubstantiation, representing the blood of the Devil, in his physical appearance at the Sabbaths” (Barrick 13). Además, Barrick llega incluso a sugerir que el conjuro celestinesco puede simbolizar una misa satánica: “Rojas makes his incantation scene a Black Mass in miniature with Celestina serving as her own priest” (13). De manera similar, Estefanía Gradín atinadamente observa que “[Celestina] logra hacer a Melibea renunciar a todo pudor con la ayuda del aceite que ha sido conjurado, como si fuese a practicar la Unción en esta enferma de amor” (9). Paralelamente, Dorothy Severin se pregunta si los momentos en que la alcahueta entraba a la iglesia y era venerada por los clérigos podrían constituir una especie de misa negra: “She enters the church and hats swoop off heads, all eyes are on her. It has been pointed out by Américo Castro (1965) that this is a parodic Misa de Amor; could it also, perhaps, be a Black Mass?” (Witchcraft 30).

Por otro lado, Manuel da Costa Fontes sugiere además que el personaje de Celestina representa una parodia siniestra al culto mariano², puesto que su objetivo principal como alcahueta, proxeneta y cosedora de virgos es destruir y atentar contra el concepto de la virginidad personificada y promovida por la imagen de la Virgen María. Incluso, el apelativo “madre” al que ambas responden queda desvirtuado en el caso de la alcahueta. Asimismo, el estudioso portugués coincide con Barrick en que la sangre de cabro representa la subversión demonizada del vino eucarístico, y que el conjuro parodia la misa cristiana, de manera que añade:

Note that Catholicism stresses a real rather than a symbolic or spiritual presence in the Eucharist. Through this blood [of the

² Alfredo J. Sosa Velasco ve en la escena del huerto un mensaje anti mariano: “Se observa por tanto que más que una parodia del *locus amoenus* tradicional, esta escena dibuja un huerto en el que se subvierte un mensaje que a primera vista pareciese ser el cristiano, es decir, el de la exaltación del jardín y con éste el de la representación de María, su virginidad, y todas aquellas virtudes cristianas que le acompañan. Sin embargo, en una lectura entre líneas, es fácil notar que lo que pretende Fernando de Rojas no es precisamente referirse o exaltar tales valores, sino negar, más bien, todo matiz cristiano y didáctico que en un principio se le pudiese achacar a la escena ambigüedad” (143).

goat] Celestina conjures the devil instead [of Christ], commanding him, as if he were physically there, to get into the thread which she plans to use as an excuse to enter into Melibea's house. This diabolical ceremony, which parodies part of the Christian Mass, could also embody a simultaneous attack on and denial of the doctrine of transubstantiation, a central dogma in Catholicism ("Celestina" 21).

Igualmente, da Costa Fontes nos sugiere que Celestina es la sacerdotisa de un culto anti-cristiano que lleva a cabo en su casa-burdel. Incluso, según Michael Gerli, más allá de ser la maestra del deseo dentro de su antro, lo es también del microuniverso del texto, por lo que lleva a los demás personajes a enfrentarse a sus apetitos y a desatarlos. Quizá precisamente por eso podemos afirmar con Santiago López-Ríos: "[d]iciéndolo sin ambages, en la Celestina se reza para fornicar" (216). Estos rezos pervertidos adulteran la figura de María, quien debía ser fuente y dechado de pureza, y sumen a los personajes en la más violenta de las pasiones lujuriosas.

Al mismo tiempo, los oficios de Celestina como alcahueta, meretriz y hechicera –que para Stephen Gilman representan sus "tareas infernales" (28)–, fácilmente permitirían a Rojas desarrollar estas parodias que voy señalando y que subrayan el universo invertido que pretende dibujar. Para Raúl Álvarez Moreno, "Celestina pone individualidad, desequilibrio y caos en lugar de unidad y armonía como fundamentos del amor, mostrando a la vez la imposibilidad de reconciliar el amor a Dios, al prójimo y a uno mismo" (Suplo el énfasis/ 49). Sea como fuere, más allá de que lo puedan representar las ocupaciones de la vieja, no debemos olvidar que, según Pármeneo, se trata precisamente de "seys oficios" (I 241)³, número que se asocia tradicionalmente con la Bestia.

Ahora bien, Robert Muchembled explica que, a partir del siglo XIV, el Diabolo comienza a tener unas características más monstruosas y maléficas que en siglos anteriores, puesto que responden a los cambios socio-políticos de la Europa de la época. Así pues,

³ Cito según la edición de Peter Russell con el Auto en número romano y la página en arábigo.

[l]a acentuación del miedo al infierno y al diablo tiene probablemente como resultado un aumento del poder simbólico de la Iglesia sobre los cristianos más atemorizados por estos mensajes. [...] Como un arma para reformar en profundidad la sociedad cristiana, la amenaza del infierno y del diablo sirve como instrumento de control social y de vigilancia de las conciencias, incitando a corregir las conductas individuales (36-7).

En este sentido, Javier Herrero señala que en las postrimerías del siglo XV se creía que, a través de las mujeres que practicaban la brujería, el Demonio iba logrando control sobre el mundo, y que de esa manera, iba retomando la aspiración maléfica de la serpiente edénica: “The root, then, of Satan’s corruption of humankind is found in lust, and witches are usually his chosen instruments because, as we know from the history of the Fall, they are more likely to commit the sins of the flesh than men are (‘all witchcraft comes from carnal lust, which is in women insatiable’ [según el] Malleus [maleficarum], 4). The destruction of humankind is a continuation of the work that the serpent started in Paradise” (“The Stubborn” 142). Curiosamente, Isabel Lozano Renieblas establece que el “amor desenfrenado [entre Calisto y su dama] estaba perfectamente codificado en los tratados más autorizados de demonología” (157). Incluso, según Julio Caro Baroja, en los siglos XV y XVI, “[...] era imposible imaginar un amor, provocado por hechizos y conjuros, que pudiera llegar a buen fin. [...] el origen del amor de ella por él [de Melibea por Calisto], provocado por conjuro demoníaco, no podía concluir bien, según la doctrina cristiana. Era un amor maldito” (214). Y es que en el siglo XV se creía que la lujuria se propagaría a través de las prácticas hechicerescas de las alcahuetas quienes negociaban con el demonio para lograr que se despertara una cruda pasión concupiscente –enardecida por ese poder demoníaco– en las víctimas de la *philocaptio*. Según establece Javier Herrero, –quien entiende que Celestina es bruja y no solo hechicera:

Witches continued the work which the devil started in Paradise. The serpent corrupted love through lust and in this way

caused the first couple to sin and fall. So does witchcraft, but, obviously, the higher the victim, the more effective will be the havoc caused by its downfall. By the depravation of the customs of the nations, and especially of the powerful, the devil and the witches hope to fulfill the task of the serpent [como dice el *Malleus maleficarum*]: “For... since the first corruption of sin by which man became the slave of the devil came to us through the act of generation, therefore greater power is allowed by God to the devil in this act than in all others” (“*Celestina’s Craft*” 343).

Por su parte, Dorothy Severin aduce que, a través de *Celestina*, el poder demoníaco que le es conferido como hechicera va contagiando a los demás personajes femeninos de la Tragicomedia: Melibea, Areúsa y Elicia (“*Celestina*”). Es decir que, mientras que para Deyermond el poder diabólico se había desplazado de un objeto a otro, afectando negativamente el comportamiento de los personajes (“*Hilado*”), para Severin, el poder que el Demonio le confiere a *Celestina* va transmitiéndose al resto de las mujeres del texto. Por lo tanto, la estudiosa señala: “Melibea too has been empowered by the demonic forces of lust that have entered her” (“*Celestina*” 20). Dicho de otro modo, la alcahueta tiene, según la estudiosa, una especie de toque de Midas diabólico mediante el cual le pasa a las otras mujeres de su universo literario los poderes que Satanás le otorga a ella: “The women she [*Celestina*] touches also become empowered –only briefly in the case of Melibea, but perhaps more lastingly in the cases of Elicia and Areúsa” (Severin, *Witchcraft* 48).

En resumidas cuentas, no cabe duda de que es posible advertir el aspecto infernal del personaje de *Celestina* por las implicaciones que tienen su comportamiento egoísta, sus oficios deshonorosos, su codicia desmesurada, su subversión de las doctrinas cristianas y su monstruosidad. Creamos o no en el efecto de la magia sobre los amores de Calisto y Melibea, lo cierto es que la alcahueta trata con las artes vedadas y con el señor de los infiernos. Sin embargo, Melibea también asomará cualidades demoníacas mayormente relacionadas a los símbolos que operan a nivel estructural en el plano formal del texto.

En otro momento me ocupé de estudiar el símbolo de la serpiente en relación a Melibea, especialmente a partir de la interpretación de Alan Deyermond acerca de los símbolos que estructuran el desarrollo del texto (“Hilado”) y de su acertada apreciación de que la encerrada doncella adquiriría ulteriormente las propiedades de la víbora que figura en el prólogo a la Tragicomedia (“Symbolic”). Asimismo, establecí entonces que, a través de la primera descripción que hace Calisto de su dama, inconscientemente la compara con la temible y deletérea Medusa (“Melibea”):

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 asiento 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. (I 230-1).

Ahora bien, la capacidad de la Gorgona grecorromana de petrificar la ejerce a través de los ojos, razón por la que, desde antiguo, se ha relacionado en el imaginario colectivo con el basilisco que, según Plinio y los bestiarios medievales, y hasta el mismo Fernando de Rojas en su Prólogo, mataba con la vista. José Antonio Molero establece que las descripciones del basilisco están “muy en consonancia con el mito clásico de las Gorgonas por el efecto letal y maléfico de su mirada”⁴. Igualmente, Juan Eduardo Cirlot señala que: “Se creía que [el basilisco] mataba sólo con mirar [...] creencia relacionada con el mito de Medusa Gorgona” (108). Similarmente, Lucía Orsanic establece que “el tema de la mirada como amenaza [es una] cuestión reiterada en diversos monstruos tanto a partir de las Gorgonas cuya cualidad más temible era su mirada, puesto que arrojaba chispas que convertían en piedra a quien las mirase directamente a los ojos. Lo mismo sucede con el basilisco” (69). Por lo tanto, la Medusa y el basilisco han queda-

⁴ Esta cita y las siguientes de este estudioso está tomada de *Gibralfaro*, una revista digital del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Málaga. No tiene número de página.

do hermanados de manera funesta en la imaginación colectiva. Si a ello sumamos que, según vimos, Melibea está asociada con la víbora del Prólogo, como demostró Deyermond (“Symbolic”) y que, a través de la percepción de Calisto queda veladamente ligada con la Gorgona, quien, no solo se vincula a la víbora por el terror a la castración que ambos entes despiertan, sino que, como el basilisco, mata con la mirada y, para más horror, que contiene el símbolo serpentina en sus cabellos metamorfoseados, entonces no me parece descabellado sugerir que Melibea también está relacionada con el temible basilisco que también figuraba en el Prólogo de la Tragicomedia, para así completar una letal tríada serpentina. Interesantemente, entonces, mientras Herrero ve a la serpiente como símbolo que representa el poder de las brujas, y, por tanto, de Celestina, como vamos viendo, caracteriza también simbólicamente a Melibea al punto de que Michael Gerli asegura que “the serpent is her animalistic emblem” (Celestina 146).

Ahora bien, es importante subrayar que el basilisco contiene en su caracterización un inquietante elemento infernal. Hans Biedermann señala que San Agustín había destacado que, así como “el basilisco es rey de las serpientes, el diablo es rey de los demonios [...] Entre los pecados mortales simboliza la lujuria” (Énfasis suplido/66). Para Juan Eduardo Cirlot: “esta creación de la humana psique [el basilisco] muestra un carácter netamente infernal, ratificado en su triplicidad (inversión de las cualidades trinitarias) y en el predominio de componentes malignos como el sapo⁵ y la serpiente” (108). Por lo tanto, si Melibea puede asociarse con el basilisco, entonces la joven también queda asociada a la lujuria y al demonio, como enseñó desde antiguo San Agustín acerca de este mítico reptil que la simboliza. Además, el bestiario de Pierre de Beauvais de 1206 dice del basilisco: “este animal representa al diablo, al mismo Satanás” (Malaxecheverría, *Bestiario medieval* 206), por lo que, incluso en los tratados medievales sobre criaturas fantásticas, a esta perniciosa

⁵ Tanto San Isidoro de Sevilla, como algunos bestiarios medievales que lo siguieron, entendían que el basilisco era una serpiente concebida por un gallo a través de un huevo empollado por un sapo.

serpiente se le atribuye un significado diabólico. Asimismo, José Antonio Molero establece que: “han existido otras variantes de este animal, y, en definitiva, todas ellas coinciden en describirlo como un ser terrorífico e infernal” (Suplo el énfasis). Deyermond lo resume de la siguiente manera:

Looking at the literary and iconographic tradition, we see that the basilisk is exceptionally dangerous and malevolent. Its nature associates it with lust [...] It signifies the Devil in Rabanus Maurus and elsewhere [...] or is his ally: “The Vézelay capital would seem to present the struggle of man against Satan” (Mâle 1978: 334). In Rabanus Maurus and Honorius of Autun it represents death [...], and in the sermons of St Bernard of Clairvaux it is envy and vainglory [...]. It represents Antichrist in St Gregory [...], in Hildegard of Bingen, *Subtilitates diversarum naturarum creaturarum* [...], and in Marcus of Orvieto’s *Liber de moralitatibus*, c. 1290. (“The Royal” 147)

La desventurada Gorgona también ha sido equiparada con lo diabólico, aun cuando su imagen parte originalmente de la mitología grecorromana. En este sentido, Stephen Wilk comenta: “the Gorgon was the monster of Hell” (89). Asimismo, Erich Neuman propone que: “The Gorgons, [...] serpent-haired and serpent-engirdled, [...] are uroboric symbols of what we might justly call ‘the Infernal Feminine’” (96). Algunos estudiosos opinan que la figura de la Gorgona convenientemente se interpretaba como representativa de muchos de los miedos masculinos que llevaron a los discursos misóginos tradicionales y que, transmitidos a través de la herencia del pensamiento grecorromano y de los padres del cristianismo, imperaron en la Edad Media. Barbara G. Walker explica:

Blood figured prominently in the myth of Medusa. [...] Her serpent hairs symbolized menstrual secrets: the mystic combination of woman and serpent that men feared and diabolized in nearly all mythologies. Even in the Middle Ages, men were still insisting that the hair of a menstruating woman, buried in the

ground by moonlight, would turn into a snake. Some even claimed, in accord with the ancient connotations of the Gorgon, that the sight of menstrual blood could turn a man to stone⁶ (Suplo el énfasis/ *The Woman's* 255).

Como vemos, según nos muestra Walker, el símbolo de la Gorgona resulta demonizado por, entre otras cosas, ser un híbrido entre mujer y serpiente.

Por otro lado, es importante considerar que, en *La Divina Comedia*, Dante Alighieri colocará la morada de Medusa en el reino de Satanás. En su Canto IX del Infierno, el poeta y su guía se encuentran con las Erinias, también conocidas como las Furias, quienes gritarán airadas para que la Gorgona petrifique al intruso peregrino que ha osado invadir el reino satánico. El rol de la Medusa en la morada demoníaca puede resultar muy revelador en el contexto de la Tragicomedia. Para John Freccero: "A closer look at the tradition surrounding the Medusa suggests a more than dramatic aptness in the choice of this figure for the representation of a diabolic threat" ("Medusa" 115). Esta misma amenaza es la que intuye Calisto al adjudicarle a su dama la ambivalente distinción petrificadora reservada a la "infernál" Gorgona.

Ahora bien, Dante adviene a la presencia de la Gorgona a través de sus cómplices, las Furias. El poeta florentino las llama por su nombre: Megera, Alecto y Tesifone y son estas mismas a quienes, interesantemente, alude Celestina en su eufemístico conjuro diabólico, reconociéndolas como siervas del averno: "Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias: Tesifone, Megera y Aleto" (I, 292-3).

⁶ Similarmente, Gregory S. Hutcheson observa que en "[...] *De secretis mulierum*, a late thirteenth or early fourteenth-century treatise composed most likely by a disciple of Albertus's, female sexual agency spins off into the monstrous" (269). En dicho tratado, el Pseudo Alberto Magno, según lo cita Hutcheson en traducción al inglés, propone: "[W]omen are so full of venom in the time of their menstruation that they poison animals by their glance; they infect children in the cradle; they spot the cleanest mirror; and whenever men have sexual intercourse with them they are made leprous and sometimes cancerous" (269).

Debo comenzar por destacar que, al igual que Medusa, las Furias “se representan [...] con serpientes entremezcladas en su cabellera” (Grimal 169), como también las describe Dante. En el Libro VII de *La Eneida*, Virgilio las hace moradoras del Hades –al igual que la Gorgona para Homero– y las dibuja coronadas de sierpes venenosas. Igualmente, Ovidio, en el Libro IV de sus *Metamorfosis* las instala en el oscuro reino de la muerte y las describe con cabellos serpentinos: “de que suis atros pectebant crinibus angues” (IV, v. 454). Dante mismo lo dispone en el pasaje del Infierno de su *Comedia*: “tre furie infernale di sangue tinte,/ [...] e con idre verdissime eran cinte:/ serpentelli e ceraste avean per crine” (vv. 38-41). Por lo cual, la identificación de estas tres hermanas funestas con Medusa es obvia. Así pues, no debemos perder de vista que, ante el hecho de que Celestina las evoca en el conjuro que hace para hechizar a la airada doncella, se establece en el lector avisado una asociación inconsciente entre la imagen medusea que había utilizado Calisto para describir a Melibea en el Auto I, y estas criaturas de cabellos serpentinos y, en último caso, Melibea a quien el conjuro está destinado a manipular. Además, según vimos, en el Infierno dantesco son precisamente las Furias quienes anuncian, convocan y aclaman la presencia de la Gorgona. Y bien, en la *Tragicomedia*, será mediante el poder infernal del “regidor de las tres furias”, ejercido a través del conjuro de la “cliéntula de Plutón”, que se invoque la presencia de Melibea ante Calisto. Rojas, por lo tanto, ya fuera consciente, ya fuera inconscientemente, sigue subrayando la identificación primitiva de Melibea con Medusa que hizo su predecesor en el primer auto, para desarrollarla magistralmente en el personaje de la guardada hija de Pleberio.

Como hemos visto, el símbolo de la Medusa no solo implica lo serpentino, sino que también alude a lo infernal. La imagen perversa de Melibea, identificada furtivamente por su amado con la abominable y funesta Gorgona, nos sitúa dentro de la tradición antifemenina que en la Edad Media establecía la relación de la mujer con el demonio, y que tan lejos ha estado de nuestra concepción moderna de la joven. Por un lado, es difícil no admitir que inconscientemente Calisto parecería estar haciendo eco de las concepciones medievales de la mujer demoníaca; de la mujer como perdición del hombre. Sin embargo, en su

retrato de Melibea, Calisto no pretende hacer una diatriba contra su dama, antes bien, procura destacar la cualidad de “petrificar” como una afirmación del poder que esta tiene de atraer al sexo opuesto y de expresar la violenta fascinación que le causa.

Ovidio, como se sabe, es el primero en relatar la metamorfosis de la aterradora Gorgona. A través de su descripción, Medusa encierra un nuevo paradigma: su belleza extrema sería la causa de su trágico castigo y de su triste fatalidad. Por esa razón, Luciano de Samosata comentó: “the beauty of the Gorgon, being extremely powerful and affecting the very vital of the soul, stunned its beholders and made them speechless, so that, as the story has it and everyone says, they turned to stone in wonder” (43). El poder sexual de este símbolo mitológico es tan avasallante, que “no ha más menester para convertir a los hombres en piedra” (I 231). No nos debe extrañar, entonces, aunque sea asombroso e inquietante, que Calisto aluda inconscientemente al poder catastrófico –y, en este caso, trágico–, de aniquilación que simboliza Melibea para él precisamente en un pasaje en que, a través de su agrídulce panegírico, intenta convencer a su esquivo sirviente de las cualidades que le atraen a ella. Parecería ser que Calisto reconoce intuitivamente el peligro que representa su dama. A nivel consciente, y como seguidor –aunque sea de manera ridícula– del cortés galantear, el joven, como recordará el lector, la había convertido en su “Dios”. Sírvanos de ejemplo su herético: “Yo melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo” (220).⁷ Sin embargo, el recurso cortesano de deificar a la amada se derrumba atropelladamente ante el lector que, desconcertado, se enfrenta a la perturbadora imagen medusea, quien también es diabólica. Por lo menos podemos asegurar que el objeto de su deseo es tan divino como aterrador.

Al reconocer que la relación entre Melibea y Medusa nos lleva a asociarla con el símbolo serpentina, y al unirlo todo ello al espacio del encuentro de los amantes en la *Tragicomedia* –el jardín o huerto de la joven–, no podemos sino admitir que irremediablemente accedemos

⁷ Hathaway, al comentar esta apoteosis de Melibea, expone: “his stance as a lover [is] so ardent that the lady is his religion [...] hyperbole sufficient to make one wonder what indeed he really means and why did he not add ‘a Melibea deseo’ and be done with it?” (22)

al paraíso edénico. Si tomamos en cuenta que el basilisco representa lo infernal para el individuo de la Edad Media, y que, de suyo, es un tipo de serpiente, debemos también atender su relación con la imagen del huerto, que enseguida nos evoca la historia genésica. Ya en los bestiarios medievales se establecía la asociación simbólica entre el basilisco y la serpiente del Edén. Según el bestiario de Pierre de Beauvais, por ejemplo: “Este animal representa al diablo, al mismo Satanás que se escondió en el paraíso, que engañó a Eva y a Adán; así comieron del fruto prohibido. Por eso fueron expulsados del paraíso, y cuando murieron, fueron a caer a la cisterna del infierno. Así fueron envenenados ellos y todos los descendientes de Adán durante cuatro mil años, que murieron todos y cayeron a la cisterna, con el basilisco, es decir, al infierno, con el demonio” (Malaxecheverría, *Bestiario medieval* 206).

De otra parte, George A. Shipley ha dejado dicho que la escena del Auto XIX en que se encuentran los amantes por última vez en el huerto está impregnada de las imágenes mortuorias que se hallan a través de todo el texto (“*Non erat*”). Esta escena, que, por otra parte, es tan bella en apariencia, se ve matizada por un aire siniestro y oscuro, con claros visos lúgubres que gravitan ineludiblemente en la mente del lector. La cualidad sombría del huerto melibeo es consona, por un lado, con el espíritu pesimista de la *Tragicomedia* y, por el otro, con el sobretono solapadamente diabólico que se desprende del subtexto hechiceresco que rodea los amores de Calisto y Melibea. Franz Rauhut establece acertadamente “la interesante sugerencia de que la introducción del Demonio *in persona* dentro de la trama [a partir del conjuro] sirve para hacer entrar en la historia de los amantes, de modo inequívoco, las potencias del averno” (Russell, “La magia” 245).⁸ De igual forma, Marcelino Menéndez y Pelayo sugiere que el elemento hechiceresco que practica la alcahueta le presta un aspecto diabólico al texto: “La parte sobrenatural de la *Celestina* es grave y trágica. Prepara el horror sombrío de la catástrofe ó ilumina el negro fondo de una conciencia depravada, que pone á su servicio hasta las

⁸ Russell toma la cita de: “Das Dämonische in der *Celestina*”. *Festgabe zum 60 Geburtstag* Munich: Karl Vosslers, 1932. 117-48.

potestades del Averno” (360-1). Y es que, aunque creamos o no en los poderes de la magia de Celestina, el efecto que tiene el conjuro inevitablemente nos adentra en un espacio siniestro que se queda grabado subconscientemente en nuestra intuición de lectores.⁹ Es cuando tomamos esto en cuenta que, como propuso Shipley, las imágenes a las que alude Melibea en la descripción que hace de su huerto –los cipreses, la luna, las nubes, las sombras y hasta la fuente que representa el fluir de la vida hacia su final– constituyen una parte importante de la ironía dramática. El crítico muestra que estos símbolos funerarios sirven como agentes que presagian la muerte que fatalmente circunda a los amantes (“*Non erat*” 293).

A ello se debe sumar, como sugiere Shipley, que el jardín está asociado a la idea del paraíso desde antiguo. Así lo establece, por ejemplo, Emma Clarke para quien la concepción del espacio paradisiaco representado como un jardín precede a las tres religiones reveladas. Según argumenta la estudiosa, desde la literatura sumeria se asociaba al paraíso con la idea de un jardín (9). Asimismo, Barlett Giamatti muestra que la idea de que el paraíso es un jardín cerrado puede trazarse a las raíces antiguas de la palabra persa (11). Calisto mismo llamará al huerto de esta manera cuando rememore sus encuentros con Melibea, y establecerá también esta comparación: “en aquel **paráyso** dulce, en aquel alegre **vergel**, entre aquellas suaves plantas y fresca verdura” (Suplo el énfasis/ XIV 513).

En este sentido, Jack Weiner explica la popularidad que gozaron en el siglo XV las obras en que se representaba la historia de Adán y Eva: “In short, the Old Testament story of man’s Fall and his expulsion from Paradise formed a basic part of Spanish medieval literary tradition” (390). Así pues, Manuel da Costa Fontes argumenta que el huerto de la joven protagonista corresponde simbólicamente al jardín del Edén judeocristiano:

⁹ Algunos críticos trivializan el efecto del conjuro, aunque acepten el carácter demoníaco de las prácticas de la alcahueta. Para un útil recuento, refiero al lector al artículo de Russell, (“La magia” 243-5). A los estudiosos que Russell señala puedo añadir a Carroll B. Johnson, Joseph T. Snow, Ana Vian Herrero, entre muchísimos otros posteriores a sus teorías.

The idea of paradise is put forth through the polysemic nature of the garden where Calisto and Melibea make love. [...] This ideal description [que Melibea hace del huerto] first brings to mind the topical *locus amoenus*. Since it is a garden, it also evokes paradise, because gardens were often used as symbols of paradise in medieval literature: “essendo il Paradiso un giardino, un giardino poteva essere denominato paradiso” (Monte 110). [...] Calisto could be using “paraíso” as a metaphor for “great happiness” or something of the sort, **but there is no doubt that Melibea’s “huerto” is another garden of Eden**, for it is the place where she and Calisto taste of the forbidden fruit, i.e., sex without the sanction of marriage (Suplo el énfasis/ “Celestina” 23-4).

Similarmente, James F. Burke (“Law”) sugiere que el jardín de la doncella se convertirá para los amantes en un Edén, pero que será mucho más peligroso que el bíblico. El estudioso lo describe como: “the place which becomes for him [Calisto] and for Melibea a second Eden even more pernicious than the first one” (Burke “Law”, 347).

Como vemos, a través de la relación que se establece entre el huerto de Melibea y el paraíso adánico, se presupone la presencia, aunque sea subconsciente, de la serpiente cuya asociación con Satanás en la tradición judeocristiana es más que innegable. Russell apunta que era costumbre creer que “el diablo aparecía con frecuencia disfrazado de serpiente” (“Introducción” 290, n. 55). La analogía tríplica huerto/ jardín/ paraíso, como muestra da Costa Fontes, evoca inevitablemente el Edén genésico, y el Edén nos remite enseguida a la imagen serpentina y a la caída mortal de la condición humana. No perdamos de vista que Calisto muere cayendo de ese mismo jardín. Es, literalmente, un expulsado del Paraíso. Pero en el mundo dibujado por Fernando de Rojas, ese mismo paraíso, como ya vimos, deviene el amenazante infierno que custodian las Erinias y la Medusa.

Ahora bien, refiriéndose a Celestina, Vicenta Blay Manzanera instala a “la mujer-serpiente en el seno de la tradición misógina medieval. La idea, cuando menos, remonta al pasaje del Génesis en el que se relata cómo, por culpa de Eva, que engañada por la serpiente indujo

al infeliz Adán a comer del fruto prohibido, cayó sobre la humanidad el pecado y la muerte” (“Más datos” 135). Similarmente, para Virginia H. Boullosa: “Celestina encarna el pecado, como fuerza diabólica que pierde al hombre por medio de la mujer” (105). En este sentido, Jack Weiner incluye en su estudio una interesante cita del *Corbacho*, y explica: “Speaking of the evils of women, Martínez de Toledo warns that present-day man suffers because of Eve’s indiscretions and vices: ‘Eua que creyo a la serpiente, el diablo Sathanas, que le vino a enganar, diziendole; «Sy del fruto deste arbol de sabyduria de bien e mal comieres, en saber equal sera al Alto que te formo... E asy vino el onbre a muger a decaymiento, do troxieron sus sobcesores»” (391, n. 17). Así pues, Weiner percibe a Celestina como la serpiente en el paraíso adánico, y puntualiza que desde el Auto I se establece esta relación, específicamente desde el momento en que Sempronio, como en las *disputas*, intenta disuadir a Calisto de comer de la fruta prohibida y concluye: “The use of the serpent in imagery and metaphor thereafter [a partir del Auto I] is extensive throughout the work, particularly in connection with Celestina.” (393). De manera que Weiner compara a Calisto con Adán, quien, seducido por Celestina, la serpiente, come de la fruta prohibida, Melibea, y cae por su debilidad. Asimismo, para da Costa Fontes, la serpiente en este paraíso rojano es Celestina, quien se convierte en la tentadora que lleva a la caída de los amantes:

Celestina, who is both associated with and described as a snake, makes possible Calisto’s and Melibea’s initial tryst in the garden. Together with cauls of foals and babies and ropes from hanged men, vipers’ tongues, “associated with uncontrollable sexual desire” (Weiner 394), are another of the revolting ingredients that she stores for her witchcraft. The serpent, of course, also represents the devil. After Celestina conjures him in the black mass, commanding him to get into the yarn, she anoints it with snake’s oil, a poisonous liquid believed to be endowed “de fuerza diabólica especial debido a la tradicional afición del demonio a disfrazarse de serpiente” (Russell 260). Its effectiveness is confirmed when Melibea, already inflamed with lust for Calisto, complains to Celestina, from whom she

seeks a cure for her affliction, “que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo”. Besides being linked with this oil, Celestina herself is described as a serpent by Sempronio, who, while realizing how dangerous she really is, fails to heed his own advice to stay away from her: “¡Mala vieja, falsa es ésta! ¡El diablo me metió con ella! Más seguro fuera huir de esta venenosa víbora, que tomalla”. Thanks to her viper’s tongue she is also a temptress (see Ayerbe-Chaux), just like the devil who, disguised as a serpent, caused Adam and Eve to taste the forbidden fruit in the Garden of Eden. Ironically, it is Celestina herself, who, while tempting Melibea, alludes to that very role of the devil, a role which she is in the very process of duplicating: “¿Y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador, que de no sólo pan viviremos?”. Obviously, these words of Christ are being placed in a distorted, perverse context, for Celestina uses them in order to convince Melibea to make love with Calisto. (“Celestina” 24-5)

Similarmente, Dorothy S. Severin sugiere que, por su asociación al Jardín del Edén, la lengua de serpiente que incluye Pármeno entre los materiales del laboratorio de Celestina, y a la que alude da Costa Fontes en la cita de arriba, servía para la atracción de los amantes (*La Celestina* 112, n. 69). Por lo tanto, la alcahueta queda también identificada con la serpiente bíblica a través de los adminículos pestilentes que posee en su guarida.

Sin embargo, a pesar de que Celestina se puede relacionar con la tentadora serpiente demoníaca del Edén, Melibea, por su relación con el símbolo serpentino desde los pórticos del texto –el Prólogo y el Auto I, cuando aún no ha asomado Celestina en escena– también reclama la ambivalente distinción. El huerto-jardín-paraíso edénico en donde se encuentran los amantes, y que evoca el símbolo de la serpiente, encierra en sí la idea del demonio desde el principio. Para da Costa Fontes, como vimos, el hecho de que la alcahueta está asociada con lo serpentino, le sugiere que ella representa este ente infernal del paraíso edénico. Sin embargo, en su magistral estudio, el crítico portugués no toma en cuenta la asociación que venimos explorando de Melibea

con la serpiente. El sinuoso reptil bíblico, como el basilisco al que ya equiparamos con Melibea, también representa lo diabólico. Siendo así, Melibea queda inesperadamente hermanada a la vieja prostituta, y ambas llevan sobre sí la carga infernal que se desprende de su fusión con la imagen diabólico-serpentina. No obstante, como hemos venido descubriendo, la dama de Calisto está mucho más contundentemente ligada al infierno de lo que se ha admitido anteriormente. Además, su relación con el símbolo serpiente se establece a partir de los paralelos que se trazan desde los portales del texto: por un lado, las imágenes serpentinas están presentes en el Prólogo y en la descripción de Calisto del cabello de Melibea, y, por el otro, el huerto de la casa de la joven es en donde abre la primera escena.¹⁰ Esta misma asociación desemboca en el planto final del desconsolado Pleberio para quien, entre las descripciones del mundo que le “arrancó” a su hija, figura: “prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto” (599). Así pues, podemos decir que la obra comienza y termina con las imágenes de la serpiente y el huerto¹¹ identificadas indirectamente con Melibea a través de las asociaciones que inconscientemente se concatenan. Como bien establece Deyermond, “Melibea’s garden [...] is a reality in the action but also a metaphor for her body” (“The Imagery” 162). Anthony J. Cárdenas lo llama el “*mons veneris*” (93). De igual forma lo sugiere F.M. Weinberg: “The fortress, the garden wall and the locked door, represent Melibea’s personal integrity, her honor, her class, her body as an illusory paradise. The flower garden is a widespread euphemism for the female sexual organs” (138). Ya Marcel Bataillon demostró la asociación que establece Calisto entre el paraíso/ huerto y el cuerpo de Melibea: “Calisto est pourtant un être absorbé dans la contemplation à la fois obstinée et morose des délices où il s’est abîmé. Il lui échappe, dans le grand monologue qui suit son premier triomphe, une allusion lyrique au jardin qui est son paradis nocturne [...] Mais, on s’en souvient, le centre où sa contemplation

¹⁰ Sobre otras interpretaciones del primer lugar de encuentro de los amantes, véanse de Riquer y Truedell.

¹¹ Trabajé en otro momento la relación entre el huerto y Melibea en la que establezco una comparación con el Cantar de los cantares y la poesía de san Juan de la Cruz. Véase la bibliografía (“Entre”).

revient avidement, c'est le souvenir d'un corps de femme qui s'abandonne dans ses bras" (194-5). Similarmente, Jean-Paul Lecertua establece que "[e]l huerto de Melibea funciona a un mismo tiempo como metáfora (*el huerto* = *el sexo*), por su relación de similitud; como metonimia, por su relación de contigüidad por el contenido (*el huerto de Melibea* – *Melibea*); como una doble sinécdoque (la parte por el todo): *el sexo de Melibea* = *Melibea* y, paralelamente, *Melibea* = *el huerto* (*parayso* – *vergel*)" (394-5). Y es que, así como el macho viperino que se había introducido en la boca de la hembra, Calisto "quebranta las paredes del huerto", que de por sí representa una especie de cavidad sexual por donde este se introduce. De esta manera, como mismo había sugerido Pleberio, se pueden asociar huerto-serpiente-Melibea. Calisto muere luego de adentrarse a esa gran bóveda amurallada del jardín de su dama que lo había recibido como una enorme garganta viperina, y así, encuentra su muerte en una caída simbólica hacia su perdición definitiva. En palabras de Jean-Paul Lecertua: "El símbolo cristiano de la ascensión hacia la luz [la escala] aparece aquí invertido en una representación nocturna de la caída de Calisto hacia la noche de la muerte y del infierno" (395). Al fundirse ambos símbolos en el personaje de la joven –huerto y serpiente–, se subraya de manera inesperada su identificación con lo infernal.

Así pues, Virginia H. Boullosa establece que "la belleza no gratuita de Melibea no sólo es obra perfecta de la naturaleza, sino que en Calisto caballero, viene a suplir todo pensamiento sublime y es entonces 'ángel disimulado', a la conquista de cuya empresa va a dedicar, de hoy en adelante, su vida" (91). Concretamente, Calisto se refiere en dos ocasiones a Melibea como "angélica imagen" en el Auto XIV¹². Durante la larga reflexión que lo ensimisma a causa de la ejecución apresurada de sus criados, Calisto solicita a su imaginación que le evoque "la presencia angélica de aquella ymagen luziente" (XIV 514-5). A primera vista las palabras del amante corresponden a la retórica cortesana tradicional de la que él mismo sirve de parodia. Sin embar-

¹² En una de estas ocasiones, repite, casi ad verbatim la manera en que Celestina se refiere a Melibea en el Auto IV: "¡O angélica ymagen! ¡O perla preciosa [...]!" (IV 311). Calisto le dirá: "¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla [...]!" (XIV 500). Celestina también la llama ángel luego del desmayo en el Auto X.

go, al utilizar el adjetivo “luciente” parecen evocar subconscientemente la imagen de Lucifer, y esto nos lleva a considerar la manera en que Celestina había conjurado a su eufemístico Plutón: “capitán soberbio de los condenados ángeles” (III 292). Aunque es de conocimiento popular, Lobrera *et al.* señalan que la referencia a los ángeles caídos en el conjuro se debe a que Satanás: “capitaneó la rebelión contra Dios de algunos ángeles, y por ello fueron arrojados al infierno; su pecado fue, precisamente, la soberbia” (108 n. 130).

Curiosamente, en su estudio sobre los pecados capitales en la *Tragicomedia*, Dorothy Clarke propone que cada personaje del texto sufre de practicar uno o más de estos yerros y que, por lo tanto, a cada personaje le corresponde ser representante del mismo. La estudiosa concluye que en el caso de Melibea los pecados capitales que la simbolizan son la ira y la soberbia, y que, por lo tanto, ello la relaciona con la caída de Lucifer:

Since *soberuia* and *yra* are the most spectacular of the sins, the former inevitably recalling the incident of Lucifer and his fall, and since the two are so closely related that injury to the one causes emergence of the other, and their manifestations are at times indistinguishable, they are a fitting for the most dramatic of our characters, Melibea. Only to a genius would it have occurred to harmonize the hard brilliance of these two sins with the gentle sweetness and refinement natural to Melibea, allowing one to temper the other (105).¹³

¹³ Sylvia Roubard comenta que la arrogancia de Melibea en su confesión final a Pleberio probablemente ofendió las sensibilidades de los lectores, especialmente de la época, quienes, por ello, la vieron como la encarnación del pecado del orgullo: “Dire sa faute mais la qualifier de délectable, mais l’embellir en l’associant au souvenir des joies et des joissances d’un amour partagé, et, qui plus est, avoir le front d’en informer sensuelle des nuits qu’elle a passés avec son amant: il entre dans l’image que Mélibée sa fait et donne à Pleberio de ses errements une bonne part de provocation. Qu’on la juge délibérée ou involontaire, qu’elle soit l’expression d’un défi prémédité ou l’effet momentané d’un entraînement passionnel, cette provocation dénote en tout cas une profonde indifférence non seulement aux prescriptions de la morale et de l’Église, mais aux règles élémentaires de la bienséance familiale telle qu’elle était comprise para la société de son temps; et on comprend que le solide fond d’arrogance sur lequel elle repose ait pu frapper un bon nombre de lecteurs anciens –et modernes– de la *Tragicomedia*, et même en inciter certains à voir en Mélibée une incarnation du péché d’Orgueil” (180-1).

Si aceptamos, entonces, que el pecado de la soberbia la caracteriza, y que este es el yerro del luciente ángel caído, entonces Melibea también se puede asociar con lo infernal por estas razones. Contrariamente, según Jack Weiner, Celestina es quien peca de soberbia: “Guilty of sorcery and of consorting with the powers of darkness, Celestina may be identified with Evil, a spiritual and moral vacuum the most dominant quality of which is arrogant pride” (395). Nuevamente se geminan ambos personajes femeninos, no solo en su cualidad serpentina, sino también en que son “celestes” y “demoníacos” a la vez, como habíamos comenzado a observar.

Cabe recordar, a todo esto, que Celestina conjuga en su identidad misma la escisión entre lo infernal y lo divino. Ya vimos su lado demoníaco, ahora importa resaltar su lado celestial. Y es que, pese a su condición alevosa, el nombre de la alcahueta alude, según apunta Russell, a “un uso irónico de *c[ae]lestis*, ‘perteneciente al cielo’, ‘celestial’” (*Tragicomedia* 208, n. 7). Manuel da Costa Fontes, por ejemplo, señala: “Her very name, then, suggests, ironically, that she is some sort of heavenly figure, although she is precisely the opposite” (“Celestina” 9)¹⁴. Consecuentemente, debajo de todo su lastre infernal-hechiceresco subyace la extraña posibilidad de asociar a la alcahueta con el cielo¹⁵. Y bien, Melibea, como Celestina, aúna también en su ser profundo lo divino y lo infernal: eleva a su enamorado a Dios, pero también lo aniquila y lo condena.

En este sentido, Esperanza Gurza estudia las paradojas del texto, entre las que incluye el nombre de la alcahueta: “Celestina, la descendida del cielo, la angélica, produce siempre efectos contrarios: arruina a las doncellas empujándolas a la prostitución y las lleva a ellas y a sus amantes a una esclavitud de la cual nunca podrán redimirse” (294). Asimismo, la estudiosa subraya las contradicciones que surgen a partir del nombre de la joven protagonista: “Melibea, que significa

¹⁴ Jack Weiner incluye en su estudio una interesante cita del “Desir de las siete virtudes” de Francisco Imperial, publicado en el *Cancionero de Baena* de 1445, y que cree que Rojas puede haber tomado en cuenta: “La quinta, pues, l’anima e menguada/ a nonbre fijo, syerpe calestina/ Del infierno, del cielo desechada/ De todos bienes e onrras indigna” (393).

¹⁵ No perdamos de vista que da Costa Fontes propone de manera muy convincente que el personaje de Celestina se puede interpretar como una antítesis de la Virgen María (“Celestina”).

voz melosa, se convierte en un instrumento de Eros y de destrucción, haciendo amargo lo dulce, pronosticando la muerte con su ‘ronca voz de cisne’” (294). 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 perverso y termina por fundirse en el universo invertido del discurso rojano.

La monstruosidad de la vieja prostituta no le es pues exclusiva, como tampoco su cualidad viperina aniquiladora. El objeto del deseo de Calisto conduce a la violencia y a la muerte. Por consiguiente, tanto la *donna angelicata* como la pervertida alcahueta, simbolizan y representan el mal y lo infernal. Aquella misma amada que lleva a Calisto a la sublimación de la visión divina le puede hacer caer, simultáneamente, en las fosas infernales. En este sentido, Severin y Blay Manzanera se refieren al momento en que Melibea, en su despedida, le dice a Pleberio: “Bien [oyes] este [...] aullido de canes [...] De todo esto fuy yo la causa” (XX, 586), y proponen una interesante analogía entre el alarido que hacen los perros¹⁶ y el infierno. Para las estudiosas: “Melibea’s farewell to her father mentions dogs howling at Calisto’s death. Although they should symbolize faithfulness, here they also remind us of the hounds of Hell” (*Animals* 25). Es forzoso entonces añadir que Melibea, mientras espera impacientemente la llegada de su galán en el Auto XIV, por un lado también se refiere a los perros de una manera aterradora, y por el otro alude a una caída a un “hoyo” que recuerda los abismos del averno:

Los ángeles estén en su guarda, su persona esté sin peligro;
que su tardança no me es pena. Mas, cuytada, pienso muchas
cosas que desde su casa acá le podrían acaecer. ¿Quién sabe
si [...] por caso los ladrones perros con sus crueles dientes,
que ninguna diferencia saben hazer ni acatamiento de perso-
nas, le hayan mordido? ¿O si ha caído en alguna calzada o
hoyo, donde algún daño le viniessse?” (XIV, 498-9).

¹⁶ Para los musulmanes, su Satán muchas veces toma forma de perro. En el caso del Occidente medieval, Robert Muchembled en su *Historia del diablo: siglos XII al XX*, explica: “Antes del fin de la Edad Media, el diablo se designa de maneras variadas. [...] El diablo adopta [...] innumerables apariencias. [...] El perro constituye otra de sus apariencias predilectas.” (27).

Por lo cual, los pasos hacia casa de Melibea se convierten en el camino de Calisto hacia el infierno. En el Auto IV, Celestina se había regocijado, precisamente, porque gracias a la compañía demoníaca presente en el hilado “hechizado” no sería importunada por esos ¿mismos? canes del infierno a los que Melibea alude: “Ya veo su puerta. [...] Nunca he tropezado como otras veces [...] Ni perro me ha ladrado” (IV, 300). La alcahueta, ente demoníaco en sí, y socorrida por el “triste Plutón” escondido en la madeja hechizada, no corre el peligro al acercarse a la casa de Melibea que sí amenaza a Calisto al dirigirse al huerto de su dama. El huerto/ paraíso, entonces, también queda ligado al infierno de donde el caballero caerá condenado.¹⁷ Como vemos, Dios y el demonio, como símbolos, son indistinguibles en el caso de la identificación de estos con Melibea. Sirvanos un silogismo simple: si Melibea es Dios y Melibea es atemorizante, entonces Dios es atemorizante. Acaso Pleberio estaría de acuerdo, porque el demiurgo inconfesado que hizo su mundo “sin orden ni concierto” parece más demoníaco que misericordioso. Para Calisto, su dama deificada, es decir, su “Dios”, equivaldrá ulteriormente a un Satán. Y es precisamente él quien, a través de su *lapsus* nos hace ir descubriendo que aquella misma amada sublimada a quien pretendía celebrar por medio de su gastada retórica cortesana, está intuitivamente asociada en su subconsciente a un ente siniestro e infernal que lleva a la muerte, y que, a su vez, la relaciona con otros seres con cualidades demoníacas: Medusa, el basilisco, la víbora. En palabras de Frontisi-Ducroux: “The Gorgon represents [...] the unspeakable horror of death whose representation it allows” (265). De manera que, al igual que la belleza inicial de la Gorgona ovidiana, la belleza de Melibea representa el potencial destructivo que presagia el fin desastrado de ambos amantes. En todo caso, como bien señala Ana Vian Herrero sobre “el demonio del aceite serpentino” o “el Dios castigador e inquietante del lamento de Pleberio”: “Quizá los dos representen lo mismo; por lo menos, ne-

¹⁷ Shipley, además, nos recuerda que en el plano anecdótico: “the garden described by Melibea is a real place, the scene of the lovers first casual meeting, the all-too-concrete scene of their deaths.” (“*Non erat*” 290). Por lo tanto, el estudioso nos insta a que no olvidemos que el huerto también es el lugar en donde Calisto ve a Melibea por primera vez en el espacio textual de la *Tragicomedia*, así como el lugar de sus encuentros furtivos, y de su muerte.

gar a cualquiera de los dos era en el siglo XV ir contra los principios de la fe” (78). Aun así, es necesario advertir que todos estos matices son simbólicos, y operan subconscientemente. Lo importante es reconocer que Melibea simbólicamente se convierte en un ente infernal que invierte los paradigmas del discurso cortesano para reflejar el caos. Ante todo esto, es posible llegar a una conclusión perturbadora: como Melibea, Dios y el demonio forman un híbrido monstruoso y caótico.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Moreno, Raúl. “Amarse a sí, procurar su interés, y vivir a su ley: los más de tres jaques al bien común en *Celestina*” en “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*”. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph T. Snow vol. I*. Devid Paolini, ed. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. 36-53. Impreso.
- 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): 365-88. Impreso.
- Armijo, Carmen Elena. “La magia demoniaca en *La Celestina*” en *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)* Sergio Fernández y Carmen Elena Armijo (eds.). México: Colección Jornadas Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de México, 2004. 161-70. Impreso.
- Barrick, Mac E. “*Celestina’s Black Mass*”. *Celestinesca* 1.2 (1977): 11-4. Impreso.
- Bataillon, Marcel. *La Célestine selon Fernando de Rojas*. París: Marcel Dieder, 1961. Impreso.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos* Barcelona, Paidós, 1993. Impreso.
- Blay Manzanera, Vicenta. “Más datos sobre la serpiente-cupiditas en *Celestina*”. *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 129-54. Impreso.
- Boullosa, Virginia H. “La concepción del cuerpo en *La Celestina*” en *La idea del cuerpo en las letras españolas siglo XIII a XVII*. Dinko

- Cvitanovic, *et.al.*, eds. Bahía Blanca: Instituto de Humanidades, Universidad Nacional el Sur, 1973. 88-117.
- Burke, James F. "Law of the Father—Law of the Mother in *Celestina*" en *Fernando de Rojas and 'Celestina': Approaching the Fifth Centenary*. Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, eds. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993. 347-55. Impreso.
- Cárdenas, Anthony J. "Interpretación de asno: signo de la bestialidad humana en *La Celestina*". *Texto crítico* 16.42-43 (1990): 85-95. Impreso.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. Impreso.
- Clark, Emma. *Underneath Which Rivers Flow. The Symbolism of the Islamic Garden*. London: Prince of Wales's Institute of Architecture, 1996. Impreso.
- Clarke, Dorothy Clotelle. *Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in La Celestina*. Berkeley: University of California Press, 1968. Impreso.
- De Riquer, Martín. "Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*". *Revista de filología española* 41 (1957): 374-395.
- Deyermond, Alan. "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. Impreso.
- . "The Royal Basilisk in the *Triunfo de las donas*" en *Juan Rodríguez del Padrón: Studies in Honour of Olga Tudorică Impey I: Poetry and Doctrinal Prose*. Alan D. Deyermond y Carmen Parrilla, eds. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005. 137-55. Impreso.
- . "Symbolic Equivalence in *La Celestina*: A Postscript". *Celestinesca* 2.1 (mayo 1978): 25-30.
- . "Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*". *Celestinesca* 1.1 (mayo 1977): 6-12. Impreso.

- Fontes, Manuel da Costa. "Celestina as Antithesis of the Virgin Mary". *Journal of Hispanic Philology* 15 (1990): 7-41.
- Gerli, E. Michael. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2011. Impreso.
- Giamatti, A. Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton University Press, 1969. Impreso.
- Gilman, Stephen. Introducción. Fernando de Rojas *La Celestina*. Dorothy S. Severin, ed. Madrid: Alianza, 1986. Impreso.
- Gradín, Estefanía. "Conjurando al Demonio: Celestina y la inversión de la liturgia católica". Inédito. 2-19.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981. Impreso.
- Gurza, Esperanza. *Lectura existencialista de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1977. Impreso.
- Hathaway, Robert L. "Concerning Melibea's Breasts". *Celestinesca* 17.1 (1993 May): 17-31. Impreso.
- Herrero, Javier. "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle" en *Literature among Discourses: The Spanish Golden Age*. Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 132-47. Impreso.
- . "Celestina: The Aging Prostitute as Witch" en *Aging in Literature*. L.M. Porter, ed. Michigan: International Book Publishers, 1984. 31-47. Impreso.
- . "Celestina's Craft: The Devil in the Skein". *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 343-51. Impreso.
- Hutcheson, Gregory S. "Garoza's Gaze: Female Sexual Agency in the *Libro de buen amor*" en *Under the Influence: Questioning the Comparative in Medieval Castile*. Eds. Cynthia Robinson and Leyla Rouhi. Leiden: Brill Academic Publishers, 2005. 261-88.
- Lecertua, Jean Paul. "El 'huerto' de Melibea" en *Historia y crítica de la Literatura española 1/1: Edad Media. Primer Suplemento*. Barcelona: Crítica, 1991. 394-97. Originalmente publicado íntegramente como "Le Jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*". *Trames* 2 (1978 [1979]): 105-38 [135-8]. Impreso.

- López-Ríos, Santiago. “Ver la grandeza de Dios’ en la *Celestina*: más allá del tópic de la hipérbole sagrada” en “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*”. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph T. Snow vol. I*. Devid Paolini, ed. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. 206-25. Impreso.
- Lozano-Renieblas, Isabel. “*La Celestina* en el contexto de los pactos demoníacos” en *La Celestina 1499-1999 Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina New York, November 17-19, 1999*. Ottavio DiCamillo y John O’Neill (eds.). New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005. 153-64. Impreso.
- Luciano. “The Sirens and the Gorgons” en *The Medusa Reader*. Marjorie Garber y Nancy J. Vickers, eds. New York: Routledge, 2003. 43. Impreso.
- Martí Caloca, Ivette. “Melibea: eje de la *scriptum ligata* de *La Celestina*”. *Celestinesca* 36 (2012): 161-78. Impreso.
- . “Entre huertos cerrados y noches oscuras: Melibea y la amada juancruciana”; *Mélanges Luce López-Baralt Tome premier*. Abdeljelil Temimi (ed.). Zaghouan, Tunisia: Publications de la Fondation Temimi pour le Recherche Scientifique et l’Information, 2001. 147-67. Impreso.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. “*La Celestina*. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española” Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/obra-visor-din/la-celestina-razones-para-tratar-de-esta-obra-dramatica-en-la-historia-de-la-novela-espanola--0/html/ff04cf4e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_29.html. Web.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo: siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Neumann, Erich. “A Jungian View of the Terrible Mother” en *The Medusa Reader*. Marjorie Garber y Nancy J. Vickers, eds. New York: Routledge, 2003. 96-9. Impreso. Orsanic, Lucía. *La mujer serpiente en los libros de caballerías castellanos. Forma y arquetipo de lo monstruoso femenino*. Madrid: Ediciones de La Ergástula, 2014. Impreso.

- Rojas, Fernando de. *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición de Peter E. Russell. Madrid: Clásicos Castalia, 1993. Impreso.
- Roubaud, Sylvia. "Les derniers mots de Mélibée" en *Fernando de Rojas La Celestina Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Georges Martin, ed. París: Ellipses, 177-86. Impreso.
- Russell, Peter E. "La magia, tema integral de *La Celestina*" en *Temas de La Celestina*. Barcelona: Ariel, 1978. 243-76. Impreso.
- Severin, Dorothy Sherman. *Witchcraft in Celestina*. Londres: Department of Hispanic Studies Queen Mary and Westfield College, 1997. Impreso.
- . "Animals and Abuse in *Celestina*: the Dog and the Ass". *Celestinesca* 21 (1997): 111-4. Impreso.
- . "Celestina and the Magical Empowerment of Women". *Celestinesca* 17.2 (Otoño 1993): 9-28. Impreso.
- Shipley, George A. "Non erat hic locus; the Disconcerted Reader in Melibea's Garden". *Romance Philology* 27.3 (1974): 286-303. Impreso.
- Snow, Joseph T. "Darkness, Death and Despair in *Celestina*: An Essay". *eHumanista* 19 (2011). 317-27. Web.
- Sosa-Velasco, Alfredo J. "El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval". *Celestinesca* 27 (2003): 125-48. Impreso.
- Truesdell, William D. "The Hortus Conclusus Tradition, and the Implications of Its Absence, in the *Celestina*". *Kentucky Romance Quarterly* 20.3 (1973): 257-77.
- Vian Herrero, Ana. "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'". *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-91. Impreso.
- Vian Herrero, Ana. "El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'". *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-91. Impreso.
- Weinberg, F.M. "Aspects of Symbolism in *La Celestina*". *MLN* 86 (1971): 136-53. Impreso.
- Weiner, Jack. "Adam and Eve Imagery in *La Celestina*". *Papers on Language and Literature* 5.4 (1969): 389.
- Wilk, Stephen R. *Medusa: Solving the Mystery of the Gorgon*. New York: Oxford University Press, 2000. Impreso.