

**DE PLUMAS, PLUMÍFEROS Y OTROS SERES ALADOS:
TRAYECTORIA Y ENIGMAS DE UNA METÁFORA
POLIFACÉTICA DE LA
TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA**

**Eloísa Palafox
Washington University in St. Louis**

Una de las principales tendencias de la crítica celestinesca contemporánea tiene que ver con el análisis del papel ético-cultural que desempeña el lenguaje en *Celestina*. Sólo a modo de muestra vale la pena citar algunos estudios de este tipo. Erica Morgan, por ejemplo, considera que el texto en sí es el producto de una exploración en torno al papel que desempeña la retórica en la sociedad "as an intrinsic and inevitable part of everyday life rather than as being confined to the cloisters of academic life" ("Rhetorical Technique" 8). Malcolm Read ("*La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language") ve en la obra una expresión de escepticismo por parte de Rojas con respecto a la filosofía renacentista del lenguaje, cuyo idealismo le pareció insuficiente para explicar las diversas funciones que desempeña la lengua (y en especial la retórica) en el mundo de los hombres. En un estudio posterior, este mismo crítico utiliza la metáfora de la enfermedad para definir el concepto del lenguaje que se deja entrever a lo largo del texto:

Rojas forces us to take seriously the intuitive vision of language as a disease. In *La Celestina* he explores the consequences for a society when language functions predominantly as a vehicle for neurotic fantasy, when the formalism inherent in social encounters becomes excessive to the point of negating spontaneity, and when the very medium through which members of the society interact is systematically distorted and abused. ("Fernando de Rojas's Vision" 163)

En estudios más recientes, Alan Deyermond y Mary Gaylord explican el uso abusivo del lenguaje por parte de los personajes como un síntoma de la postura crítica de su autor (o autores) ante el proceso de mercantilización por el que estaba pasando su propia época. Por su parte, Roberto González Echevarría, apoyándose en la teoría de la deconstrucción, llega a la conclusión de que el discurso de *Celestina* constituye un ataque implícito a la noción misma de representación, así como a los rituales de cortejo y de matrimonio en virtud de los cuales la sociedad se auto-renueva.

Por diversos caminos, todos los estudios de este tipo nos llevan a inferir que el papel que desempeña el lenguaje en este texto se relaciona, en última instancia, con la situación de crisis por la que estaba pasando la sociedad española de finales del siglo XV, una sociedad en vías de transición, recién unificada bajo el gobierno de los Reyes Católicos, cada vez más intransigente, más burocrática y mercantilista, y en la que los valores feudales estaban siendo reemplazados por un ideal de vida más monetarizado y también más urbano.¹

Mi lectura de *Celestina* me lleva a insertar estos estudios, que de una forma u otra se relacionan con el tema del uso del lenguaje en la obra, en el contexto todavía más amplio de lo que es la presencia del saber y sus metáforas a lo largo y a lo ancho del texto. Pues, más que el lenguaje en sí, lo que se pone en juego, se recrea y se cuestiona en *Celestina* es la existencia del saber mismo, las funciones que éste desempeña en la sociedad y los usos y abusos a que se le destina.²

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo esta hipótesis de lectura de *Celestina*, como una obra en la que recrean y se cuestionan las éticas, usos y abusos del saber, arroja una gran luz sobre por lo menos cuatro de las imágenes más importantes de animales alados que aparecen en la obra, relacionadas, todas ellas, no sólo con el uso del lenguaje, sino también, a través de éste, con el problema del manejo del saber. Por orden de aparición en la historia de la formación del texto, la primera de estas imágenes es la del murciélago con cuya sangre están escritas las "bermejas letras" que utiliza

¹ A este respecto, resulta indispensable mencionar el ya clásico libro de José Antonio Maravall sobre *Celestina*, que es precisamente un análisis de la manera de cómo aparece representada esta situación social en la obra.

² Este es el tema de un libro que estoy acabando.

Celestina en el tercer auto para su conjuro.³ La segunda es la de la abeja con la que se compara a sí misma Celestina, y con la que unos párrafos más abajo también la compara Pármeno, en el sexto auto. Ambas imágenes, la del murciélago y la de la abeja, aparecen en la edición de Burgos 1499 de la *Comedia*. La tercera es la imagen de la hormiga voladora con la que se compara a sí mismo el autor de las octavas acrósticas. Ésta falta en la edición de Burgos 1499 pero sí aparece tanto en la de Toledo 1500 como en la de Sevilla 1501. Y la cuarta es la imagen del cisne con el que se identifica Melibea en el auto XIX, que forma parte de la Gran Adición y que por lo tanto sólo se encuentra en las ediciones de 21 autos.

El murciélago.

En el tercer auto, después de enterarse del negocio que Sempronio viene a proponerle, Celestina *prepara*, por medio de un conjuro, el hilado que llevará consigo a la casa de Pleberio para tratar de ver a Melibea y convencerla de que hable con Calisto. Los dos instrumentos claves de este conjuro son: un aceite fabricado con la "áspera ponçoña de las bívoras" (III.42) y un papel escrito con sangre de murciélago. Estas "letras bermejas" serán el único *texto* que aparezca representado como tal en los 21 autos de la obra. El otro texto mencionado es la oración de Santa Apolonia para el dolor de muelas—que Melibea promete a Celestina para "curar" a Calisto. Pero, curiosamente, esta oración, ejemplo de algo que sería un saber bueno (por oposición al saber satánico de las letras bermejas), nunca llega a escribirse y, por lo tanto, en realidad no aparece representado materialmente en la obra.

Por medio del aceite serpentino y de ese texto satánico cuyos "graves nombres" permanecen incógnitos para el lector, Celestina invoca a Plutón, "señor de la profundidad infernal" (III.40), para que le ayude a "enredar" a Melibea de modo que ésta se enamore instantáneamente de Calisto, despida "toda onestidad," descubra sus sentimientos a la vieja y le "galardonee" sus "passos y mensage" (III.43).

Sin entrar en el debate a propósito de los efectos que este conjuro provoca en el alma de Melibea, vale la pena observar varias cosas interesantes con respecto a las "letras bermejas" y a la imagen del "murciélago" con cuya

³ Todas las citas son a la edición de Miguel Marciales (Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1985). Cito por parte y versículo de acuerdo con la división de Marciales (p.e.: P.1=versículo primero del Prólogo; IX.3=versículo tercero del noveno auto, etc.).

sangre fueron escritas.⁴ En su *Bestiary of Christ*, Louis Charbonneau-Lassay habla sobre la relación que se establece, en la iconografía cristiana, entre las imágenes de alas, plumas y vuelos, y las ideas de lo sublime, la gloria, la belleza, la grandeza intelectual y espiritual, y el favor y la ayuda que llegan desde lo alto. Pero también explica que hay animales que poseen "alas malditas":

In the fantastic picturings of such animals these wings are not formed of feathers, whose appearance makes their evil character more evident. In Christian symbolism, wings of skin are connected with the idea of the perversion of the intellectual faculties, and of the uses to which these are put by those who study for evil purposes; for by such work—as with all mental exercise—they rise themselves above the ordinary level of humanity; not to those high regions of deep peace, but to those of the storm, to descend again scattering over the earth the seeds of confusion, trouble, discord, and perversity. (289)

Este parentesco de la imagen del murciélago con el problema de los usos moralmente condenables del saber confiere a las "letras bermejas" del conjuro de *Celestina* una enorme carga simbólica. De manera directa, esta carga simbólica se asocia obviamente con el saber perverso de la vieja alcahueta. Pero, de manera indirecta, el saber diabólico que estas letras contienen se relaciona también con el texto entero de *Celestina*, una obra en la que el saber se maneja constantemente de modo cuestionable.

⁴ En su artículo, "El pensamiento mágico en *Celestina*," Ana Vian Herrero revisa la historia de la interpretación de la magia en la obra. Otro tanto había hecho Elizabeth Sánchez doce años antes en su "Magic in *La Celestina*." P. E. Russell fue el primero en considerar ampliamente el asunto de la magia en la *Tragicomedia*, en "La magia como tema integral de *La Celestina*." Sobre este punto, hay varios críticos que, siguiendo la línea de Russell, opinan que el demonio interviene realmente en el proceso de seducción de Melibea. Ver, por ejemplo: Deyermond ("Hilado-Cordón-Cadena" y "Symbolic Equivalence"), F. M. Weinberg ("Aspects of Symbolism"), Javier Herrero ("*Celestina's Craft*") y Dorothy Severin (*Witchcraft in Celestina*). Hay en cambio quienes, como María Rosa Lida (*Originalidad* 222-223), Salvador de Madariaga ("*Melibea*" 69), y Snow ("*Alisa*"), piensan que aun cuando la vieja cree en los poderes demoníacos de su conjuro, el éxito de su empresa se debe a que Melibea estaba ya predispuesta en favor de Calisto. Por otra parte hay también quienes, como Morgan, creen que si bien *Celestina* se apoya (o cree apoyarse) en el poder del demonio, lo que verdaderamente seduce a Melibea es la retórica de su lengua (7-8).

A diferencia de las imágenes de la abeja, la hormiga voladora y el cisne, la imagen del murciélago aparece en el texto sin que nadie se la apropie directamente y no sirve para describir a nadie en especial, sino que su función simbólica, como alusión al mal manejo del saber, los abarca a todos y a todo. De ahí quizás su estrecha relación con la escritura de la que están hechos tanto el papel del conjuro como, en última instancia, el texto mismo de *Celestina*. Con respecto a este punto vale la pena recordar que ya Rosario Ferré ha señalado la posibilidad de interpretar el texto del conjuro como un elemento autorreferencial. Según esta autora: "Emboscado tras el personaje de Celestina, el autor implícito se introduce en el texto, y examina el problema de la generación de la obra dentro de la obra" ("*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'" 6).

Otro detalle interesante que vale la pena observar con respecto a la imagen del murciélago es que en ella se condensa además uno de los temas principales de la obra: el tema del ascenso, cuya contraparte es la caída (real y/o metafórica) que afecta de un modo u otro a casi todos sus personajes. Esta caída también se relaciona estrechamente con el problema del uso del saber, pues todos los personajes que caen han cometido en algún momento por lo menos una infracción moral en su forma de manejar el saber.

La abeja.

A diferencia de la imagen del murciélago, de carácter básicamente negativo, la imagen de la abeja, por la manera como aparece en boca de los personajes, contiene una mezcla de connotaciones positivas y negativas, aunque el balance final se inclina sin duda del lado negativo. En el sexto auto, cuando Celestina regresa a casa de Calisto para hablarle del resultado exitoso de su primera entrevista con Melibea y mostrarle como prueba el cordón que le ha dado la joven, ella misma se compara con una abeja:

La mayor gloria que al secreto oficio del abeja se da, a la cual los discretos deven imitar, es que todas las cosas por ella tocadas convierte en mejores de lo que son. Desta manera me é avido con las çahareñas razones y esquivas de Melibea. Todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su aceleramiento en sossiego. (VI.12-13)

Estas prometedoras palabras son la introducción al párrafo en el que Celestina relata a Calisto su gestión. La función enaltecedora de la imagen de la abeja, asociada aquí con lo que la vieja considera un *buen* trabajo, es bastante clara. Pero lo interesante, de acuerdo con Charbonneau-Lassay, es que esta asociación simbólica de la abeja con el trabajo industrial ha existido en la

sociedad occidental de manera paralela a otra que es quizás incluso más antigua, que hace de la abeja un emblema de la elocuencia:

Long before Plato uttered his inspired praise of the divine Word, the sacred Logos, the honeybee was in all likelihood already the emblem of human eloquence and the power that it can exert upon mankind. The Greeks, charmed by the magic of the spoken word and the sound of the human voice, compared their greatest orators and singers to the bees who by the work of their mouths produce delicious and strengthening honey. (*Bestiary of Christ* 324)⁵

La asociación, en principio positiva, entre la miel y la elocuencia tuvo seguramente sus raíces en la vieja creencia de que la miel tenía un origen celestial. En su *Historia natural* Plinio da al fenómeno tres explicaciones posibles, sin decidirse por ninguna en concreto: la miel es el producto de la transpiración del cielo, una especie de saliva de las estrellas, o bien el líquido que resulta del proceso por medio del cual el cielo se purga a sí mismo. En el proceso de su caída de tan grandes alturas la miel va adquiriendo diversas impurezas; se va manchando con el vapor de la tierra que encuentra a su paso y, por último, es absorbida y guardada en los estómagos de las abejas, donde se mezcla con el jugo de las flores y con los elementos corruptos del vientre. La prueba de su naturaleza celestial, observa Plinio, es que a pesar de todo este proceso, todavía conserva un muy agradable sabor (XI.30).

Fue quizás esta idea de la miel como una sustancia celestial cargada de impurezas mundanas la que permitió que el símbolo pudiera funcionar alternativamente en términos positivos y negativos. Pues, como señala Charbonneau-Lassay, los griegos también usaron las imágenes de la miel y de las abejas para aludir a los efectos embriagadores de la palabra, capaz de sumir en la confusión a quienes la escuchan (324).

⁵ En un artículo póstumo ("La abeja: historia de un motivo poético"), María Rosa Lida revisa detenidamente el desarrollo de esta relación de la imagen de la abeja con la elocuencia. La cual, como ella misma explica, llevó a varios poetas, ya desde la antigüedad, a comparar su trabajo con el de las abejas. Cabría añadir aquí que, de aplicarla a la lectura de *Celestina*, esta idea llevaría al establecimiento de una relación metafórica más entre la vieja alcahueta y la figura autorial. Sin embargo, Lida sólo habla de las connotaciones positivas de este símbolo, incluso cuando menciona brevemente los párrafos de *Celestina* que cito en este artículo, sin considerar la posibilidad de que esta misma asociación de la abeja con la palabra también pueda ser usada y leída, en ciertos contextos (como el de *Celestina*), en un sentido altamente negativo.

La imagen de la abeja resulta por lo tanto doblemente apropiada para describir a Celestina. No sólo en el sentido en que ella la usa, refiriéndose al mérito de su trabajo, sino también en un segundo sentido todavía más revelador: como ilustración directa de su quehacer de alcahueta, relacionado con el manejo embriagador de la palabra. Así es precisamente como la usa Pármeno unos párrafos más abajo, enojado porque Calisto, en su locura de amor, se muestra demasiado dispuesto a premiar a la vieja intrigante: "¡Assí, assí! A la vieja todo, por que venga cargada de mentiras, como abeja, y a mí que me arrastren. Tras esto anda ella oy todo el día con sus rodeos" (VI.41).⁶ Irónicamente, leída en este segundo sentido, la imagen de la abeja funciona incluso como una posible explicación del nombre mismo de Celestina: la de la bella y embriagadora voz 'celestial'.⁷

Pero los griegos presocráticos que utilizaron el símbolo de la abeja para referirse al manejo de la palabra humana tenían en mente un ideal de sabio-elocuente que no se agotaba en el manejo de la palabra. Como explica Cicerón por boca de Cassus en *De oratore*—un texto que fue leído y

⁶ Esta lectura negativa de la imagen de la abeja aplicada a la alcahueta viene a corroborar una observación de George Shipley a propósito del funcionamiento de las imágenes del bestiario en *Celestina*: "Characteristic of Rojas' artistry is the ironic utilization of both possibilities, the complete violation of bestiary commonplaces which are subjected to parody on one hand and direct debasement on the other" ("Functions of Imagery" 194). Shipley utiliza precisamente la imagen de la abeja para ilustrar su idea, aludiendo a la incongruencia del contexto en el que Celestina la usa para autodescribirse: "Certainly Celestina is less like the bee than the bear that destroys the hive to get the honey. Her industriousness and her efficiency cannot be doubted; but is she otherwise like the dutiful insect that labors incessantly to preserve harmony and social order in a highly organized society?" (195). Como aquí propongo, esta relación problemática de la imagen de la abeja con la ética del trabajo se combina con un uso problemático de las connotaciones que hacen de la abeja un símbolo de la elocuencia (la cual a su vez, en términos ideales, se relaciona con la sabiduría).

⁷ Esta interpretación del nombre de Celestina no es por supuesto la única posible. Cherchi, por ejemplo, sugiere la siguiente: "Se ha propuesto una etimología de *scelus*, 'crimen'; pero, aunque el personaje justificaría perfectamente este sentido, la fonética crearía dificultades. Parece más sencillo relacionarlo con el adjetivo latino *caelestis* o con los derivados, como 'celestial' o el color 'celestes' que indica el azul del cielo. Un nombre como Celestina evoca mundos celestiales, angélicos, puros, es decir todo lo contrario de lo que la alcahueta es. Sin embargo, no se olvide que Celestina es, paradójicamente, la más pura de todos los personajes, pues es una profesional que cumple con su deber sin querer engañar a nadie; con todo, por su profesión ella es también el demonio de esta obra, la inteligencia perversa que llega a suscitar amor donde no lo hay, a juntar clandestinamente amantes que la sociedad separa" ("Onomástica celestinesca" 84).

comentado ampliamente por los humanistas europeos a partir de su redescubrimiento en Italia en 1421—, antes de que Sócrates desprestigiara a los oradores asociándolos con los sofistas, los griegos creían que quienes se dedicaban al manejo de los hombres por medio de la palabra debían ser también un modelo de sabiduría y de virtud: "the older masters down to Socrates used to combine with their theory of rhetoric the whole of the study and the science of everything that concerns morals and conduct and ethics and politics" (III.72).

De esta creencia se desprende la idea ciceroniana de la elocuencia como una de las virtudes supremas:

(...) and the stronger this faculty is, the more necessary it is for it to be combined with integrity and supreme wisdom, and if we bestow fluency of speech on persons devoid of those virtues, who shall not have made orators of them but shall have put weapons into the hands of madmen. (III.55)

El personaje de la alcahueta es por lo tanto un ejemplo perfecto de lo que el buen orador no debe ser, pues posee el saber y la palabra, pero carece totalmente de integridad moral. Así, en tanto que antítesis del orador perfecto que también es (o debería ser) el sabio perfecto, la vieja funciona como centro y líder de ese mundo moralmente al revés que es el universo de *Celestina*.

La hormiga alada.

A lo largo de las primeras tres Octavas acrósticas, el personaje que se presenta abiertamente como autor-continuator de la obra y encubiertamente (en el acróstico) como Fernando de Rojas, se compara con una hormiga alada:

Como [la] hormiga que dexa de ir,
 ∞ Como 'hormiga que dexa de ir,
 holgando por tierra, con la provisión,
 jactóse con alas de su perdición:
 lleváronla en alto, no sabe donde ir

Prosigue

El aire gozando ageno y estraño
 rapina es ya hecha de aves que vuelan,
 fuertes más que ella, por cevo la llevan:
 en las nuevas alas estava su daño.
 Razón es que aplique a mi pluma este engaño,
 no dissimulando con los que 'arguyen;

∞ *no despreciando à los que me arguyen,*
 assí, que a mí mismo mis alas destruyen,
 nublosas y flacas, nacidas ogaño.

Prosigue

Donde esta gozar pensava volando
 o yo *aquí escribiendo* cobrar más honor,
 ∞ o yo *de escrevir* cobrar más onor,
de lo uno y lo otro nació disfavor:
 ∞ *del uno y del otro* nació disfavor:
 ella es comida y a mí están cortando. (OA.1e-h,2,3,a-d).⁸

Esta imagen de la hormiga voladora parece relacionarse directamente con el siguiente par de refranes citados por Correas: "Cuando la hormiga se quiere perder, alas nuevas la quieren nacer" y "Da Dios alas a la hormiga, para que se pierda más aína" (ordenados alfabéticamente en el *Vocabulario de refranes* bajo la "C" y la "D"). Estas frases del dominio público fueron quizás las que llevaron a Covarrubias a observar lo siguiente: "Ay muchas especies de hormigas y a algunas les nacen alas para perderse" (en la entrada correspondiente a "hormiga").

En el *Motif-Index* de Stith Thompson hay una gran cantidad de motivos relacionados con la idea de volar, pero la imagen de la hormiga voladora que se pierde por falta de precaución no aparece por ninguna parte, por lo que la interpretación y amplificación del refrán parece haber sido obra de Fernando de Rojas, o de quienquiera que haya sido el autor de las Octavas acrósticas.

Sin embargo, aunque la hormiga voladora no aparece en ninguno de los relatos clasificados por Thompson, la idea de su tipo de muerte se relaciona muy de cerca con la fábula del galápagos y las aves, que se encuentra con pocas variantes en las ediciones castellanas del Esopo anteriores a la publicación de *Celestina*. El texto, cuyos párrafos más pertinentes cito a continuación, es del *Esopete ystoriado* (Toulouse 1488):

Sin grand trabajo non puede alguno subir alas cosas altas &
 quanto mas alto sube allende de su naturaleza, tanto mas
 gravemente cahe abaxo, como esta fabula da testimonio:

⁸ El signo ∞ lo utiliza Marciales en su edición para separar los pasajes que son distintos en las versiones de 16 autos y en las de 21. Las palabras en bastardillas son las que sufrieron alguna modificación.

Estando todas las aves ayuntadas en vno, vino el galapago entre ellas deziendo assi:

—Si alguna de vosotras me alçasse en alto, por çierto yo le mostraria las conchas en que se crian muchas piedras preciosas, lo qual yo non puedo por mj acabar avnque continuamente anduiesse porque yo ando muy poco (...).

Las aves (...) deputaron le la aguila, que es que mas alto & mas presto entre ellas vola, para que lo alçasse segund su desseo del galapago (...) E como el galapago (...) non pudiesse cumplir (lo prometido), la aguila començo de lo apretar con sus vñas asperas. E el gemiendo, dize assi:

—¡Estos tormentos non uiesse padesçido si non uviera demandado ser alçado suso enel ayre!

E oydas esta palabras, la aguila desamparo a el et cayendo en tierra fue muerto & despedaçado. (119)

El galápago, a diferencia de la hormiga, carece de alas. De ahí el que Thompson clasifique esta fábula bajo la entrada K1041 con el título de "plumas prestadas" (Borrowed feathers). Pero las semejanzas del motivo con la imagen de la hormiga voladora de Rojas saltan a la vista: ambos, el galápago y la hormiga muestran una fascinación desmedida por la idea de volar sin darse cuenta de los peligros que esto encierra y ambos mueren a manos de las aves de rapiña. En su caso, el autor que se compara con la hormiga identifica este deseo de volar con el de ganar honores escribiendo.

Una de las ventajas más obvias de la imagen de la hormiga por sobre la del galápago es que permite emular de modo más adecuado la vieja relación metonímica entre el escritor y su pluma, pues las alas de la hormiga, aunque nuevas y frágiles, son propias y no prestadas. Por otra parte, el galápago de Esopo tiene también un rasgo negativo que quizás el autor trató de evitar: es un poco mentiroso, pues el deseo de volar lo lleva a prometerles a las aves que si lo llevan por los aires les mostrará donde están escondidas las conchas en que se crían las piedras preciosas (algo que luego no puede cumplir). Curiosamente, mientras que la hormiga se convierte en comida de las aves, el autor de las Octavas sufre en cambio un final más parecido al del galápago, pues ambos terminan despedazados por sus enemigos (el autor "cortado" y el galápago estrellado contra el suelo). Final éste que a su vez asemeja de modo insoslayable y directo al autor con todos los personajes que caen física y metafóricamente en su obra. El caso de Celestina, que muere tasajeada por el cuchillo de Sempronio, es por supuesto el más parecido de todos.

Hay que notar además que el refrán que sirve de introducción a la fábula de Esopo ("quanto mas alto sube allende de su naturaleza, tanto mas gravemente cahe abaxo") se utiliza tres veces, con variaciones mínimas, en

Celestina (una de ellas en el primer auto y dos en la continuación de 16 autos): I.150, V.12 y XIII.26. Y no sólo eso, sino que la idea que en él se encierra a propósito de la elevación y la caída es uno de los asuntos más recreados a lo largo de la obra.

Estos dos detalles: la muerte por fragmentación del autor-hormiga que lo emparenta con sus personajes y la presencia implícita del refrán del ascenso y la caída en las Octavas acrósticas, no sólo convierten estos versos en una especie de síntesis cifrada del texto al que preceden, sino que establecen además una relación metafórica entre la obra que está por comenzar y ese personaje que se dice su autor.⁹

Por otro lado, vale la pena observar que la imagen de la hormiga tiene además un parentesco muy cercano con otras tres leyendas de tradición francamente letrada que muy probablemente su autor también conocía: la historia de Ícaro que, emocionado por su recién adquirida capacidad de volar, no supo mantener el justo medio entre el mar y el cielo que le recomendó su padre y subió demasiado alto, por lo que la cera de sus alas hechizas terminó derritiéndose y él, cayendo en el mar, murió ahogado.¹⁰ La historia de Faetón que se empeñó en volar conduciendo el carro del sol de su padre, pero como no pudo controlarlo calló y murió golpeado y quemado por un rayo de Júpiter.¹¹ Y la historia de Alexandre quien, justo antes de morir envenenado en Babilonia, también emprende un viaje por los aires, en un carro guiado por dos grifones que el mismo rey ha diseñado para satisfacer sus ansias de saber:

Alexandre el bueno, potestad sin frontera
asmó y una cosa yendo por la carrera:
cómo aguisarié poyo o escalera
por veer tod' el mundo cóm yazié o cuál era. (2496)

Aunque la muerte de Alexandre no ocurre como consecuencia del vuelo mismo, sí tiene lugar, significativamente, en el momento en que el héroe se encuentra en la cúspide de su gloria. Ya que justo después de realizar ese

⁹ Huelga decir que esto no aclara las dudas con respecto a la identidad real de dicho autor. Pues aunque éste pudo haber sido Fernando de Rojas, también pudo haber sido alguien que decidió ocultarse bajo ese nombre.

¹⁰ Quizás la fuente más difundida de esta historia en la época en que se escribió *Celestina* era el libro VIII de las *Metamorfosis* de Ovidio (419-423).

¹¹ También aquí la fuente más famosa son las *Metamorfosis* de Ovidio (las primeras páginas del libro II).

vuelo fantástico, decide ir a Babilonia a recibir los honores que le ofrecen. La voz premonitoria del narrador anuncia este trágico final del siguiente modo:

Quando fueres en somo de la rueda alçado,
non durarás un día, que serás trastornado;
serás entre la rueda e la tierra echado (...) (2532, a-c)

Tanto en los refranes de la hormiga voladora como en todas estas historias la idea del vuelo está emparentada de manera más o menos cercana con un deseo de gloria y de poder, pero también con una relación entre ambiciosa y soberbia con el saber. A ésta última se asocian además, en mayor o menor grado, los problemas de la inexperiencia y de la falta de previsión. Lo cual facilita la percepción del personaje afectado por la caída como víctima de la situación. En esta dirección parece ir la siguiente observación del autor de las Octavas acrósticas: "assí, que a mí mismo mis alas destruyen,/ nublosas y flacas, nacidas de ogaño." Por una parte, esta idea de la inexperiencia puesta al principio de la obra como parte de los textos introductorios funciona como recurso del autor para captar la benevolencia de sus lectores. Pero, por la otra, también puede servir a éstos últimos de clave de lectura, para aplicarla al análisis de los personajes jóvenes e inexpertos que, dentro de la obra, terminan sufriendo un destino semejante.

Pero, a pesar de todas estas semejanzas, lo que no hay que perder de vista es el hecho de que aun cuando el autor haya tenido en mente todas o casi todas estas historias lo que decidió utilizar explícitamente fue una imagen sacada de un refrán popular; con lo cual vino a recrear una constante que se observa a lo largo de toda la obra: el saber que se encierra en los refranes suele funcionar como fuente de ideas que influyen en el desarrollo del argumento, de una manera mucho más literal de lo que parecen influir otros saberes de tipo más *letrado* que los personajes también manejan.

Por último, antes de pasar a las observaciones sobre la imagen del cisne hay que mencionar, por lo menos de manera breve, otro texto de la tradición clásica en el que las ideas del vuelo y las alas ocupan un lugar de primera importancia al lado de la moral y el saber. Se trata del *Fedro* de Platón en el que Sócrates describe el alma como un ente alado: "when perfect and fully winged she soars upward, and orders the whole world; whereas the imperfect soul, losing her wings and dropping in her flight at last settles on the solid ground" (153). Dada la popularidad de que gozaron en general las ideas platónicas entre los humanistas, es probable que, aun cuando el autor (o autores) de *Celestina* no hayan tenido el *Fedro* en sus manos, hayan por lo menos oído o leído comentarios a propósito de este pasaje.

Lo interesante de esta imagen del alma, tal y como la describe el Sócrates de los *Diálogos*, es que en ella la sabiduría ocupa un lugar preponderante al lado de la bondad y la belleza como componente de lo divino. Su antítesis, la maldad y la falta de saber, son en cambio dos de los factores principales que provocan la caída del alma (que, en este contexto, implicaría un regreso indeseable al mundo de lo material):

The wing is the corporeal element which is most akin to the devine, and which by nature tends to soar aloft and carry that which gravitates downwards into the upper region, which is the habitation of the gods. The divine is beauty, wisdom, goodnes, and the like; and by these the wing of the soul is nourished, and grows apace; but when fed upon evil and foulness and the opposite of good, wastes and falls away." (153)

El cisne.

La imagen del cisne aparece una sola vez en *Celestina* y sólo en las ediciones de 21 autos. Melibea se la aplica a sí misma en el auto XIX para describir, en términos despectivos, el tono de su voz. Cuando Calisto, llegando de improvisto a su visita nocturna, le pide que continúe la canción que estaba cantando en su ausencia, la respuesta de la joven es la siguiente:

¡O sabrosa traición! ¡O dulce sobresalto! ¿Es mi señor y mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Avía rato que escuchabas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al aire, con mi ronca boz de cisne? (XIX.18)¹²

Como observa Vermeyleylen ("Melibea" 107), esta idea del cisne aplicada a Melibea en un momento tan cercano a su muerte nos hace pensar en el mito griego de los cisnes que, según explica Sócrates en el *Fedón*, poseen el don de profecía y cuando perciben que su muerte se acerca cantan mejor y más

¹² Para Alphonse Vermeyleylen este pasaje en el que Melibea menosprecia su propia voz es "una manifestación clara de la manera (bien conocida por lo demás) como en la *Celestina* resulta, a fin de cuentas, totalmente invertida la relación cortesana entre dama y caballero" pues "normalmente el caballero es el que se humilla ante la presencia, real o soñada, de la dama" ("Melibea" 103). A propósito de esta aparición de la imagen del cisne en el texto, Shipley observa que aunque su segundo sentido (el siniestro y profético) pasa desapercibido para la joven que se la aplica a sí misma y para su amante: "[it] jars us and alerts us to perceive related connotations, excited by this example, in the apparently innocent images that follow" ("Functions of Imagery" 265).

dulcemente que nunca, pues se alegran ante la perspectiva de ir a reunirse con su dios, que es el dios del sol. La imagen del cisne se proyecta entonces, de modo directo, sobre el momento de la enunciación, pues el canto de Melibea en su jardín es el producto del presentimiento de que Calisto, que es el "sol" de su vida, aparecerá tarde o temprano. Irónica, e incluso cómicamente, este amado tan esperado tratará precisamente a Melibea como un ave, pero en un contexto totalmente despojado de tintes sublimes. Cuando momentos después la joven se resiste coquetamente a aceptar su "riguroso trato" carnal, la respuesta de Calisto, que parece tener todavía en su mente la imagen del cisne con la que lo recibió su amante, no se hace esperar: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (XIX.22-23).¹³

Pero, de modo indirecto y premonitorio, la misma imagen se aplica también al desenlace del acto siguiente que será la muerte de Melibea. Esta segunda posibilidad de lectura hace que el canto del auto XIX desempeñe una función profética con respecto al soliloquio del auto XX: otra especie de "canto del cisne" en el que la joven enamorada cuenta a Pleberio la historia de sus amores y le comunica su deseo de morir para ir a reunirse con Calisto en el más allá.

Algo que Vermeulen no dice y que vale la pena mencionar es que cuando Sócrates explica el mito de los cisnes en el *Fedón* lo hace en el contexto de su último discurso, a lo largo del cual trata de convencer a sus amigos de que la perspectiva de morir le produce una gran alegría, pues sólo muriendo puede el filósofo poseer su alma por completo y alcanzar la sabiduría en su estado más puro. No hay que ir muy lejos para notar que esta idea lo convierte a él, el sabio por excelencia, en un verdadero *cisne*, en el momento de exponer sus últimas ideas, que giran en torno a la inmortalidad del alma y a lo que le espera al hombre en el más allá. Otro detalle interesante es que, en el mismo párrafo en el que Sócrates presenta esta idea sobre lo alegre de morir, el filósofo también menciona la otra razón por la que a la gente le puede parecer deseable la muerte, y esta razón es precisamente la razón de Melibea:

many have been willing to enter Hades of their own accord,
in quest of human loves, of wives and sons who have died,
led by this hope, that there they would see and be united
with those they desired; will anyone then, who truly longs
for wisdom, and who firmly holds this same hope, that

¹³ De acuerdo con Shipley: "it is quite in order as an indication of Calisto's development and new integrity as a character that he should reveal now the sense of humor he had tried to mask in the first and highly-conventional phase of his love" ("Functions of Imagery" 275).

nowhere but in Hades will he attain it in any way worth mentioning, be resentful at dying; and will he not go there gladly? (*Phaedo* 68.a-b)

Tal y como Sócrates la presenta en este pasaje, la idea de desear la muerte por motivos amorosos no parece ni tan descabellada ni tan atroz como podría resultar en otros contextos. Es simplemente menos sublime que la razón del filósofo, pues éste quiere ir en busca del bien supremo que es la sabiduría.

En esta misma línea hay que mencionar otro texto en el que también aparece la imagen del cisne usada del mismo modo que en el *Fedón*. Se trata nuevamente del *De oratore* de Cicerón, donde la idea del canto del cisne se usa para describir el último discurso de Cassus ante el senado. Aquí lo interesante es que en esta obra Cicerón no sólo presenta a Cassus como un orador modelo, sino que además pone en boca de este personaje histórico, que fue su maestro, su propia teoría sobre la elocuencia, a la que prácticamente identifica con la sabiduría:

This method of attaining and of expressing thought, this faculty of speaking, was, I say, designated by the ancient Greeks wisdom; this was the source that produced men like Lycurgus and Pittacus and Solon (...). (*De Oratore* III.56)

La imagen del cisne que Melibea se aplica a sí misma la emparenta por lo tanto con dos grandes sabios oradores: Sócrates y Cassus. Pero sólo para destacar, a partir del parentesco, la diferencia entre el tipo de ideales que hay entre una y otros. A fin de cuentas, claro, Melibea sale perdiendo, pues en lugar de ir en busca del saber va en busca del amor, que según Sócrates y Cassus no es un bien tan alto.

Sin embargo, hay que notar que esta visión del amor, no como algo indeseable, sino únicamente como algo menos deseable de alcanzar que el saber, dificulta la posibilidad de establecer un nexo de causa y efecto entre el amor y la tragedia de los amantes. Además, a esto viene a añadirse el hecho de que, en las versiones de 21 autos de *Celestina*, el accidente de Calisto se relaciona directamente con el comportamiento vengativo de los "malos sirvientes": éstos y no el amor en sí parecen ser los que dan lugar a su salida precipitada a raíz de la cual cae por la escalera.

Por último, en relación con el amor y la figura del cisne hay que añadir aquí la descripción de otra historia mítica que tanto Virgilio como Ovidio mencionan en sus relatos. Cuando Faetonte, el hijo del sol, que no supo controlar el carro de su padre, cae fulminado por el rayo de Júpiter, su primo Cynus, que lo ama profundamente, abandona su reino de Liguria y se

va a llorar a los bosques, donde se convierte en un "nuevo y extraño pájaro": el cisne (*Metamorphoses* II.365-375). En la *Eneida*, Virgilio describe el canto de Cynus como un recurso que éste utiliza para desahogar su pena: "they tell that Cynus, in grief for his loved Phaëthon, while he is singing and with music solacing his woeful love amid the shade of his sisters' leafy poplars, drew over his form the soft plumage of hoary eld, leaving earth and seeking the stars with his cry" (*Aeneid* X.189-193).

A modo de conclusión puede decirse que lo que tienen en común estas cuatro imágenes de animales alados que aparecen en *Celestina* es su relación con una palabra que se asocia a su vez estrechamente con el manejo del saber: moralmente reprobable en los casos del murciélago y la abeja, ambicioso y desatinado en el de la hormiga voladora, y soslayado en el caso del cisne. En los cuatro casos se trata por lo tanto de imágenes negativas que parecen apuntar al hecho de que el mundo de *Celestina* adolece de una falta de sabios buenos que no sólo manejen bien el saber, sino que le rindan además el debido respeto, poniéndolo por encima de las ambiciones monetarias, del prestigio profesional y de la pasión amorosa.

¶ la torre abaxo. Pleberio Lucrecia Scilibe.



¶ de qeres lucrecia: q qeres tā pssurosa z cō tāta iportuni-
dad z poco sosiego: q es lo q mī bīsa ba fētida: q mai tā arre-
batado puede ser q no aya yo tpo d me vestir: ni me de ayn
espacio a me leuātā (Lu) seño: apressurate mucho si la de

Acto XXI (XX). Toledo: Juan de Ayala, 1538.

OBRAS CITADAS

- Charbonneau-Lassay, Louis. *The Bestiary of Christ*. Translated and Abridged by D. M. Dooling. New York: Parabola Books, 1991.
- Cherchi, Paolo. "Onomástica celestinesca y la tragedia del saber inútil". *Cinco siglos de 'Celestina'. Aportaciones interpretativas*. Ed. R. Beltrán y J. L. Canet. València: U de València, 1997.
- Cicero. *De oratore. Book III*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1988.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Pról. Miguel Mir. Ed. Víctor Infantes. Madrid: Visor Libros, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. México: Turner, 1984.
- Deyermond, Alan. "'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo." *Estudios dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*. Granada: U de Granada, 1985. I:291-300.
- _____. "Pleberio's Lost Investment: The Worldly Perspective of Celestina." *Modern Language Notes* 105 (1990): 169-179.
- Esopeteystoriado*. Toulouse 1488. Edición, estudio y notas de Victoria Burrus y Harriet Goldberg. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Ferré, Rosario. "Celestina en el tejido de la 'cupiditas'." *Celestinesca* 7.1 (1983): 3-16.
- Gaylord, Mary Malcolm. "Fair of the World, Fair of the Word: the Commerce of Language in *La Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 1-27.
- González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood*. Durham and London: Duke UP, 1993.
- Herrero, Javier. "Celestina's Craft: The Devil in the Skein." *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1984): 343-351.
- Libro de Alexandre*. Ed. Jesús Cañas. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de 'La Celestina'*. Buenos Aires: EUDEBA, 1970².
- _____. "La abeja: historia de un motivo poético" *Romance Philology* 17 (1963-1964): 75-86.
- Madariaga, Salvador de. "Melibea," en su *Mujeres españolas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Maravall, José Antonio. *El mundo social de 'La Celestina'*. Madrid: Gredos, 1964.
- Morgan, Erica. "Rhetorical Technique in the Persuasion of Melibea". *Celestinesca* 3.2 (1979): 7-18.
- Ovid. *Metamorphoses Books I-VIII*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1977.
- Plato. *Phaedo*. Trad. David Gallop. Oxford & New York: Oxford UP, 1993.

- _____. *Phaedrus. The Dialogues of Plato*. Trad. B. Jowett. 4th. ed. rev. Vol. 3. London: Oxford UP, 1964.
- Pliny. *Natural History*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1983.
- Read, Malcolm. "La Celestina and the Renaissance Philosophy of Language." *Philological Quarterly* 55 (1976): 166-177.
- . "Fernando de Rojas's Vision of the Birth and Death of Language." *Modern Language Notes* 93.1 (1978): 163-175.
- Russell, P. E. "La magia como tema integral de *La Celestina*." En su *Temas de 'La Celestina' y otros estudios del Cid al Quijote*. Barcelona: Ariel, 1978. 241-276.
- Sánchez, Elizabeth. "Magic in *La Celestina*." *Hispanic Review* 46 (1978): 481-494.
- Severin, Dorothy Sherman. *Witchcraft in Celestina*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 1. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995.
- Shipley, George. "Functions of Imagery in *La Celestina*." Diss. Harvard U. 1968.
- Snow, Joseph T. "Alisa, Melibea, Celestina y la magia." *Insula*, no. 633 (sept. 1999): 15-18.
- Thompson, S. *Motif-Index of Folk Literature*. Bloomington and London: Indiana UP, 1966.
- Vermeulen, Alphonse. "Melibea y su 'voz de cisne.'" *Incipit* 10 (1990): 103-111.
- Vian Herrero, Ana. "El pensamiento mágico en Celestina, 'instrumento de lid o contienda'." *Celestinesca* 14.2 (1990): 41-91.
- Virgil. *Aeneid VII-XII. The Minor Poems*. The Loeb Classical Library. London & Cambridge, Mass.: Harvard UP & William Heinemann, 1934.
- Weinberg, F. M. "Aspects of Symbolism in *La Celestina*." *Modern Language Notes* 86 (1971): 136-153.



Sevilla: J. Cromberger, 1518-20?