

El Triunfo de Átropos en la *Celestina*

Ryan GILES

The University of Chicago

RESUMEN

La siguiente presentación examina las posibles connotaciones de las tres hadas que se invocan al final de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea o Celestina* de Fernando de Rojas. Veremos cómo se interpretaban los papeles de estas hermanas mitológicas en la imaginación visual de la época de Rojas, y sobre todo la importancia de la tercera figura, conocida como Átropos en griego y Morta en latín, en tratamientos del tema petrarquista de la conquista de la Castidad y el triunfo de la muerte durante el Renacimiento.

Palabras clave: Celestina, Rojas, Petrarca, Parcae, Hadas, mitología, la muerte.

ABSTRACT

The following paper examines the possible references concerning the three fairies mentioned at the end of Fernando de Rojas' *Tragicomedia de Calisto y Melibea or Celestina*. We will analyse how the roles of these three mythological sisters were interpreted in the visual imagination at Rojas' time. And most of all the importance of the third character, the greek Atropos and the latin Morta, as shown in Petrarca's theme about the conquest of Chastity and the triumph of Death in Renaissance.

Keywords: Celestina, Rojas, Petrarca, Parcae, Fairies. Mithology, death.

Los críticos literarios han considerado desde hace mucho tiempo que uno de los rasgos centrales de la *Celestina* es la repetición de imágenes donde se hila y se dan puntos con una hebra. Alan Deyermond fue uno de los primeros en estudiar este patrón de la obra, al notar cómo Calisto se enamora de Melibea e intercambia una cadena de oro por los servicios de una alcahueta, costurera y hechicera llamada Celestina, con la (mala) fama de “restaurar” vírgenes a base de aguja e hilo.¹ Manuel da Costa Fontes y Rosario Ferré, por otra parte, han mostrado cómo el hilar, tejer y entretejer fueron elementos comunes en las metáforas eróticas de la Baja Edad Media y el principio de la Edad Moderna en España.² Al conjurar al satánico Plutón, la vieja proxeneta intenta enredar y hechizar a Melibea con una

¹ A. DEYERMOND, “Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*”, *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12; y “Symbolic equivalence in *Celestina*: A Postscript”, *Celestinesca*, 2.1 (1978), pp. 25-30; J. HERRERO, “Celestina's Craft: The Devil in the Skein”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), pp. 343-51.

² Véase, por ejemplo, *Lazarillo de Tormes* (1554): “A mí me dieron la vida unas mujercillas hilanderas ... con las cuales yo tuve vecindad y conocimiento. Que de la lacería que les traía me daban alguna cosilla, con la cual muy pasado me pasaba”. *Lazarillo de Tormes*, F. RICO (ed.), Madrid, 1987, p. 93; M. COSTA FONTES, “Celestina's Hilado and Related Symbols”, *Celestinesca*, 8.2 (1984), pp. 3-11; y “Celestina's Hilado and Related Symbols: A Supplement”, *Celestinesca*, 9.2 (1985), pp. 33-38; R. FERRÉ, “Celestina en el tejido de cupiditas”, *Celestinesca*, 7.1 (1983), pp. 3-16. Le agradezco mucho a Álvaro Molina su ayuda con la traducción de este ensayo y de los textos en latín, francés e italiano que cito. Los errores son míos.

madeja de hilo ungida con veneno de serpiente. La joven se queja más tarde de lo que describe como serpientes que comen su corazón, haciendo recordar así los corazones de cera que se usan como alfileros en casa de Celestina: “‘Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo’ ... ‘dava unos corazones de cera, llenos de agujas quebradas’” (239, 113)³. Melibea entonces accede a calmar el “dolor de muelas” de Calisto –otro eufemismo para su lujuria– dándole un cordón que no sólo ha tenido ceñido a su cuerpo, sino que también supuestamente ha tocado reliquias en Roma y Jerusalén⁴. Poco después de consumir su ilícita aventura amorosa, Calisto encuentra su muerte en las escaleras que usaba para entrar en el jardín y Melibea se suicida al saltar de la torre de su casa, tras decirle a su padre que perdió la virginidad y la vida de su amante se ha visto “cortada” antes de tiempo: “perdí mi virginidad... Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi dulce compañía” (334). Hay quien ha observado que esta imagen alude a las Parcas, o las Moiras, mientras miden, hilan y cortan las hebras de la vida. Mercedes Turón ha señalado que las mismas figuras están implicadas en el simbolismo de la madeja de Celestina, así como en su invocación a Plutón y a las Furias como señor y procuradoras de la muerte en la mitología clásica⁵. En su breve estudio, sin embargo, no había espacio para considerar el significado más amplio de las Parcas Plutonianas en los comentarios, la literatura imaginativa o las artes visuales del período, lo cual podría arrojar luz, no sólo sobre la imagen de las hadas hilanderas, sino también sobre la influencia de Petrarca en la tragedia-comedia. Pero precisamente el desenredar la madeja de este contexto más amplio es crucial para entender el significado de que unos amantes sean clavados con agujas tan fatídicamente en la *Celestina*.

La escena del hechizo de Celestina en el tercer acto combina alusiones a la cultura visual y literaria del siglo XV. Los eruditos han concluido que su llamada al “triste Plutón” está basada en la invocación de la hechicera de Valladolid en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, y que también parece aludir a una de las fuentes más inmediatas de Mena, *La Farsalia* de Lucano (147; st. 247; 6.727)⁶. En ese poema, la bruja y nigromántica Ericto se describe anhelante del conflicto armado y haciendo que un cadáver lleno de víboras hable, en conformidad con el tema petrarquesco de la “contienda” violenta y las recurrentes y mórbidas alusiones a serpien-

³ Cito la siguiente edición: FRANCISCO DE ROJAS, *La Celestina*, D. SEVERIN (ed.), Madrid, 1990.

⁴ “Una oración, señora, que le dixeron que sabías de Santa Polonia para el dolor de las muelas” (164). Véase el estudio de A. BERESFORD, “‘Una oración, señora, que le dixeron que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de las muelas’: *Celestina* and the Legend of St. Apollonia”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.1 (2001), pp. 39-58.

⁵ M. TURÓN, “El hilado de Celestina: Símbolo del tema y eje de la obra”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 459 (1988), pp. 140-149.

⁶ JUAN DE MENA, *Laberinto de Fortuna*, M.P.A.M. KERKHOF (ed.), Madrid, 1997.



Fig. 1. Iluminación de *Ovidius Moralizatus* de Bersuire. Copenhague, Kongelige Bibliotek Ms. Thott. 399, 20r. (siglo XV).

tes en la *Celestina* (78)⁷. Al igual que Ericto, la vieja alcahueta de la tragicomedia de Rojas invoca a las Furias –tres seres vengativos del infierno que ya fueron invocadas por las Parcas de la mitología clásica– pero lo hace como preludeo al hechizo de una madeja de hilo⁸.

El significado de las Parcas en la Baja Edad Media se puede vislumbrar parcialmente por tres glosas influyentes: las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, las *Mythologiae* de Fulgencio, y el *Ovidius Moralizatus* de Pierre Bersuire, que fue traducido al castellano en el siglo XV (figs. 1 y 2)⁹. La detallada explicación de San Isidoro, con su énfasis en el tiempo, proporciona un modelo de cómo las figuras fueron moralizadas por pensadores cristianos posteriores:

“Los paganos imaginan que hay tres Parcas –con la rueca, con el huso y con los dedos hilando hebras de la lana– que concuerdan con los tres tiempos: el pasado, que ya ha sido hilado y se acumula en el huso; el presente, que sale de entre los dedos de la hiladora; y el futuro, que procede de la lana que se va torciendo en la rueca, a medida que el presente se va convirtiendo en pasado. Se llamaron Parcas ... porque raramente se muestran indulgentes (*parcere*) con nadie. La gente decía que había tres: una que urdía el comienzo de la vida de la persona; la segunda, que la tejía, y la tercera que la corta-



Fig. 2. Grabado de *Ovidius moralizatus* de Bersuire. Brügge, 1484.

⁷ “*Montisque caui, quem tristis Erictho / damnarat sacris ... haud procul a Ditis caecis depressa cauernis ... ‘tibi, pessime mundi ... arbiter, inmittam ruptis Titana cauernis, / et subito feriere die. Paretis, an ille / compellendus erit, quo numquam terra uocato / non concussa tremit, qui Gorgona cernit apertam / uerbibusque suis trepidam castigat Erinyn, / indespecta tenet uobis qui Tartara, cuius / uos estis superi, Stygiis qui perierat undas?’*”

⁸ “Las tres furias, Tesífone, Megera, y Aleto” (147).

⁹ ISIDORE OF SEVILLE, *Etymologies*, S.A. BARNEY et alii (eds.), Cambridge, 2007; L.G. WHITBREAD (ed.), *Fulgentius the Mythographer*, Ohio, 1971; PIERRE BERSUIRE, *Ovidius moralizatus*, J. ENGELS (ed.), Utrecht, 1962; y *Text and Concordance of ‘Morales de Ovidio’*: A Fifteenth-Century Castilian Translation of the ‘*Ovidius moralizatus*’, D.C. CARR (ed.), Spanish Series, 76, Microfilm, Madison, 1992.

ba –pues comenzamos cuando nacemos, existimos mientras vivimos, y nos vamos cuando morimos” (8.11.92-93)¹⁰.

Al escribir en el siglo VI, Fulgencio relaciona las tres Parcas con Plutón y desarrolla una etimología del griego en la que Clitos significa la “citación” del nacimiento, Lachesis, el “destino,” y Átropos, lo “sin orden” (1.8)¹¹. Entiende que las tres hermanas están representando el ciclo tripartito de la vida y la muerte: desde la llamada del nacimiento, pasando por la vivencia del destino personal de cada uno, hasta el accidente desordenado de la muerte. Bersuire utiliza este y otros comentarios para crear una compleja alegoría en la que las Parcas, como “diosas infernales que dictan el destino de cada hombre”, aluden a “las tres potencias del alma sensible”, por medio de las cuales el organismo humano se genera y se dirige hacia la muerte terrena: “la [potencia] natural, la vital, y la animal” (pp. 312, 314)¹². Este “ánima” sensible se entendía como una sustancia espiritual definida por: las facultades de la sangre venosa del hígado, la propagación de la vida por medio del corazón y las arterias, y el cerebro como base de la imaginación –donde se creía que las Furias envenenaban los asuntos humanos, como queda reflejado en la *Celestina*: “agitan la mente (*ferire*)” con las pasiones de la Ira, que desea venganza, el Deseo, que anhela riquezas, y la Lujuria, que persigue el placer” (*Etymologies* 8.11.95)¹³.

Tanto Fulgencio como Bersuire glosan el mito Ovidiano de Meleagro, un amante Tebano a quien las Moiras o Parcas condenan a morir tan pronto como un tizón de leña ardiente, procedente de la hoguera familiar, sea totalmente consumido por el fuego (*Metamorfosis* 8.271)¹⁴. La fiera pasión de Meleagro por la cazadora Atalanta lo lleva a un asesinato y la sentencia de la Parca que corta el hilo de su vida se cumple finalmente cuando su vengativa madre devuelve el tizón al fuego, símbolo de la destrucción de Tebas¹⁵. En la imaginación medieval, esta historia estaba vinculada con otras historias de amor fatales y con premoniciones de desastres, más notablemente con el sueño de Hécuba, en el que otro tizón ardiente representaba la

¹⁰ “*Tria autem fata fingunt in colo et fuso digitisque filum ex lana torquentibus, propter tria tempora: praeteritum, quod in fuso iam netum atque involutum est: praesens, quod inter digitos neentis traicitur: futurum, in lana quae colo implicata est, et quod adhuc per digitos neentis ad fusum tamquam praesens ad praeteritum traiciendum est. Parcae ... appellatas, quod minime parcant. Quas tres esse voluerunt: unam, quae vitam hominis ordiatur; alteram, quae contextat; tertiam, quae rumpat. Incipimus enim cum nascimur, sumus cum vivimus, desiimus cum interimus*”.

¹¹ “*Clitos enim Grece euocatio dicitur, Lacesis uero sors nuncupatur, Átropos quoque sine ordine dicitur*”.

¹² “*Tres sorores quae parcae dicuntur illae scilicet deae infernales quae singular fata dictare dicuntur ... tres potentias animae sensitiuae ... naturalem vitalem et animale*”.

¹³ “*Mentem feriant... Ira, quae vindictam cupit; cupiditas, quae desiderat opes: libido, quae appetit voluptates*”. I.P. CULIANU, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago, 1987, pp. 10-11.

¹⁴ OVID, *Metamorphosis*, CH. MARTIN (trad.), New York, 2004.

¹⁵ Según el mito, Meleagro se enamora de Atalanta y los dos participan en la cacería del jabalí Calidón. Meleagro le ofrece a Atalanta el trofeo de la presa y, de esta manera, despierta la envidia de los tíos de la heroína. Cuando Meleagro los mata, Altea toma la decisión de echar el tizón de leña al fuego para acabar con la vida de su hijo.

muerte de su hijo Troilo –visto desde tiempos inmemoriales como modelo de amor cortesano– y la caída de Troya¹⁶. Jane Chance ha mostrado que este tipo de lectura informa la obra *Troilo y Crésida* de Chaucer, una versión en inglés medieval del mismo material que se halla en *Il Filostrato* de Boccaccio. Mientras Rojas evoca a las Parcas, implícitamente, por la imagen de la madeja de hilo plutoniana de Celestina y, explícitamente, en boca de Melibea justo antes de suicidarse, este contexto mitográfico puede estar relacionado con una preocupación general con el tiempo en la *Tragicomedia*, la patología auto-destructiva de los amantes, y el fondo que emerge por repetidas alusiones a la Manzana de la Discordia, la decepción griega y el asedio final a través de la obra: “[CAL] ‘Paris juzgó entre las tres’ ...[CEL] ‘¡Más fuerte estaua Troya y avn otras más brauas he yo amansado! ...el buen atrevimiento de un solo hombre ganó a Troya!’]” (101, 163, 187).

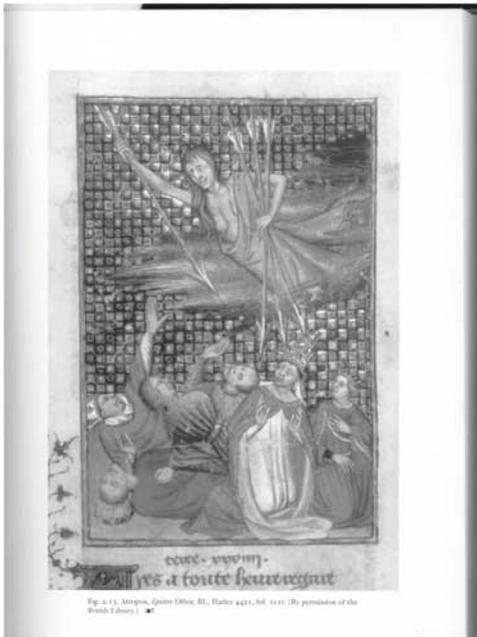


Fig. 3. Átropos, iluminación de *Epistre Othea*, BL, Harley 4431, f. 111r, British Library.

La más significativa de las Parcas, en términos de su papel en la literatura medieval y las artes visuales, es sin duda la figura de Átropos o Morta. Fue identificada como la muerte y personificada, entre otros, por Boccaccio en *De genealogia deorum*¹⁷. Durante la última parte de la Edad Media, marcada en España y en otros lugares por las sequías, las guerras y los brotes recurrentes de la peste, Morta fue imaginada a veces como una jinete apocalíptica que galopaba sobre cadáveres, a veces como una vieja escuálida que arrojaba flechas sobre víctimas encogidas (fig. 3), o, en algunos casos, volando con alas de murciélago, como una de las Furias. En su *Epístola de Otea*, por ejemplo, Christine de Pizan le advierte al buen caballero de “estar al acecho a todas horas de Átropos y su lanza, que alcanza a todos y no

¹⁶ Como ha notado Chance, el nacimiento de Paris y de Meleagro se vinculan en la glosa de Bersuire de *Metamorfosis* 12.4-6. J. CHANCE, *The Mythographic Chaucer: The Fabulation of Sexual Politics*, Minneapolis, 1994.

¹⁷ Como veremos, la misma identificación se encuentra en el *Roman de la Rose*, “atropos ce est la mort” (9). GUILLAUME DE LORRIS y JEAN DE MEUN, *Romance of the Rose [Roman de la rose]*, CH. DAHLBERG (ed.), Princeton, 1971. Véase el estudio de S.K. GUTHKE, *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge, 1999 y el de M. MEISS, “Átropos-Mors: Observations on a Rare Early Humanist Image”, J.G. ROWE y W.H. STOCKDALE (eds.), *Florilegium historiale: Essays Presented to Wallace K. Ferguson*, Toronto, 1971, pp. 152-59.



Fig. 4. Átropos y Cerbero, iluminación de *Roman de la rose*, BUV, Ms 387, fol. 135r, Universitat de València, Biblioteca Histórica.

perdona a nadie; esto te hará pensar en el alma” (34. 2-5)¹⁸. Los críticos creen que la admonición se refiere a un pasaje del *Roman de la rose* del siglo XIII, cuando se recomienda que el amante “se concentre en la procreación; de esa forma engañarás a Átropos, que lo obstaculiza todo”¹⁹. En otro momento del mismo poema, el amante expresa incluso su fidelidad al dios Amor, al sensualizar el *memento mori*: “que Átropos no se digna a cortar mi vida excepto cuando esté trabajando para ti; que me arrebate en el mismo acto que Venus realiza más de buena gana... Y para quienes me quieran llorar... que sean capaces de decir... ‘tu muerte fue apropiada a la vida que llevaste’” (10341-54)²⁰. Una ilustración de Átropos en un manuscrito del *Roman de principios del siglo XIV*, por otro lado, proporciona un homólogo visual de la caída erótica del amante que recuerda a la advertencia de la *Epístola* de Christine (fig. 4). Aquí, Morta aparece preñada

con la muerte, alimentando al guardián de las tres cabezas, Cerbero, con un pecho expuesto, mientras arroja cuerpos a las puertas del infierno. Esta escena sugiere que las imágenes de hilo en la *Celestina* se pueden asociar no solamente con el hilar de las Parcas, sino también, más específicamente, con tradiciones en las que Átropos es una madre “nefasta” que personifica los estragos de la vejez y calma los apetitos de sus hijos con un alimento fatídico, sustituyendo las flechas de Cupido con las cuchillas de la muerte que acabarán matando a la misma Celestina.

Con más frecuencia, sin embargo, Morta se representa con una guadaña, montada en una carroza triunfal sobre los cuerpos destrozados de los caídos, o aparece junto a sus hermanas cortando los hilos de la vida, o de pie sobre una fallecida

¹⁸ “Ayes a toute heure regart / A Átropos et a son dart / Qui fiert et n’espargne nul ame; / Ce te fera penser de l’ame”. CHRISTINE DE PIZAN, *Epistre Othea*, G. PARUSSA (ed.), Geneva, 1999.

¹⁹ “Pansez de vos monteplier, / si porrioz ainsinc conchier / la felonnesse, la ruvesche / Atropos, qui tout anpeesche”. Véase M. DESMOND y P. SHENIGORN, *Myth, Montage, and Visuality in Late Medieval Manuscript Culture: Christine de Pizan’s “Epistre Othea”*, Ann Arbor (Michigan), 2003, pp. 66-70.

²⁰ “Átropos mourir ne me doigne / fors en fesant vostre besoigne, / ainz me praigne en meïsmes l’euvre / don Venus plus volentiers euvre ... puissent dire: ... ‘bien ierte ceste mort convenable / a la vie que tu menoies’”.

doncella que representa la castidad. Estos motivos se pueden encontrar en pinturas, tapices y otras obras que tratan el tema de la muerte o el arte de morir (fig. 5). Tales imágenes, como Karl S. Guthke ha apuntado, también fueron usadas comúnmente para ilustrar el *Trionfo della morte* de Petrarca (c. 1340). Mientras que Deyermond deja de lado los *Trionfi* en su estudio de las fuentes petrarquistas de la *Celestina*, puesto que Rojas no menciona nunca directamente este poema, su extensa influencia en el tema de la muerte predestinada se puede vincular a la *Tragicomedia*²¹. En el momento de su muerte,



Fig. 5. Fresco, Campo Santo, Pisa (siglo XIV).

Rojas poseía una copia de la traducción de la obra de Petrarca, hecha por Antonio de Obregón en 1512 y descrita en su testamento como los “Triunfos de Petrarca”,

que mostraba una imagen de la Muerte en relieve, en madera, que pasaba por encima de los cuerpos de los caídos (fig. 6)²². Obregón no sólo tradujo el poema italiano, sino también un extenso comentario hecho por Bernardo da Pietro Lapini da Montalcino (o “Illicino”) en 1475 que interpreta los *Trionfi* como una progresión alegórica del alma unida en carne y hueso a la vida, superando los deseos carnales durante su tiempo en la tierra, y, finalmente, siendo liberada por la muerte para reunirse con la Divinidad. En una glosa introductoria, Illicino compara explícitamente los tres primeros triunfos del amor, la castidad y la muerte con las Parcas hilando, midiendo y cortando las hebras de la vida: “como el ánima se junto con el cuerpo y con el ayuntamiento de aquel procede conveniente el ser y después se



Fig. 6. “El Triunfo de la muerte”, tapiz flamenco (Bruselas, ca. 1510-20), Victoria and Albert Museum, Londres

²¹ A. DEYERMOND, *The Petrarchan Sources of “La Celestina”*, Oxford, 1961.

²² PETRARCA, *Francisco Petrarca con los seys triunfos: de toscano sacados en castellano*, A. de OBREGÓN (ed.), Logroño, 1512. Véase además F. DEL VALLE LERSUNDI, “Testamento de Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*”, *Revista de filología española*, 12 (1925), pp. 385-396.

aparta. Por esto fingieron Cloto y Lachesiz y Átropos ser las ministras del hado por las cuales este processo natural es descripto” (fol. 61r).

A continuación de esta glosa, la traducción de Obregón del “Triumpho de muerte” recuerda cómo las flechas del Amor se rompían frente a la armadura de la castidad que ahora falla ante el “pendón muy triste” (fol. 65v). El poema advierte entonces a los ciegos mortales que se enorgullecen de su “belleza y juventud” de que la Muerte destruirá toda la vanidad, de la misma manera que el final llegó para los Troyanos desposeídos de su gloria por el corte de la deslumbrante espada de Morta: “La gente troyana ... mi espada ... corta, hiere y siega” (fols. 65r, 66v; 1.30, 35, 45)²³. Continuando el tratamiento de la *vanitas mundi* y el *ubi sunt* de forma similar al lamento devastador de Pleberio en el acto final de la *Celestina*, el poema advierte que, igual que Laura (víctima de la peste), todos deben regresar, en último término, a la misma madre “nefasta” y, evocando el ejemplo de Proserpina, deben transformar el hilo de Átropos en fibra de pelo arrancada de los rubios cabellos de la Castidad, “cabe la casta figura” (fols. 69v, 71; 1.93, 149)²⁴. En el poema de Petrarca, la Muerte triunfa sobre el Mundo, el Amor y la Castidad, pero sucumbe ante la Fama, el Tiempo y la Eternidad²⁵. Pleberio, en su *planctus*, se refiere a la “vandera” de la muerte, familiar desde las tradiciones de *Danse Macabre*, y también reminiscente del “pendón muy triste” de Petrarca y su conexión con la guadaña sostenida por Átropos: “La muerte nos sigue y rodea, de la qual somos vezinos y hazia su vandera nos acostamos” (301). Al contrario que la creación idealizada de Petrarca en la que la inocencia de Laura se preserva y la Eternidad acaba redimiendo y triunfando, Melibea descubre sus rubios cabellos voluntariamente, intercambiando su “hoja de castidad” por los placeres agrídulces del sexo y la muerte, y las llamas de Morta, que todo lo consumen, no dejan esperanza alguna de redención: “[CEL] vn fuego escondido... vn sabroso veneno, vna dulce amargura ... [MEL] ¡O mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen?” (337, 238, 244, 286). Irónicamente, Calisto evoca la carroza de Apolo mientras espera con ansiedad la noche –“¡O luziente Febo, date priessa a tu acostumbrado camino!”–, en una premonición de su caída inminente y desordenado viaje por mano de Átropos en el último acto que lleva al lamento de Pleberio: “turbóse la orden del morir” (292, 337)²⁶. Cuan-

²³ “Un’ insegna oscura e trista... di gioventute e di bellezze... troiana... con la mia spada la qual punge e seca ... vostro dolce qualche amaro metta”.

²⁴ “La gran madre antica ... Virtù mort’ é”. El mito del pelo arrancado aparece en la épica de Virgilio (Eneida 4.698) y se asocia con Tánatos en la tragedia de Alcestis de Eurípides (74-76). VIRGIL, *Eneide, The Aeneid*, A. MANDELBAUM (ed.), New York, 1981.

²⁵ PETRARCA, *Les remèdes aux deux fortunes [De remediis utriusque fortunae]*, C. CARRAUD (ed.), Grenoble, 2002; y *Trionfi*, Milán, 1984.

²⁶ Cuando Faetón conduce la carroza de su padre Febo, el sol, pierde control de los caballos y quema la tierra. Júpiter es obligado a intervenir con un relámpago que destruye la carroza y causa la caída y muerte de Faetón. En los versos de Alonso de Proaza, al final de la tragicomedia, hay otra referencia a la carroza de Febo (346).



Fig. 7. Celestina con su madeja de hilo. Xilografía de la edición de 1499.

“[CEL] los ásperos puntos que lastiman lo llagado, doblan la pasión ... si tú quieres ser sana que te descubra la punta de mi sutil aguja sin temor, haz para tus manos y pies una ligadura ...rige sin orden la aguja ...esta invisible aguja, que sin llegar a ti, sientes en solo mentarla en mi boca” (242-43).

Esta labor de aguja lingüística libera a Melibea en un sentido puramente mundano, permitiéndole reconocer, tras un rápido desmayo, que los puntos que había recibido se han roto: “[CEL] ¿Qué ha sido este tu sentimiento? Creo que se van quebrando mis puntos ... [MEL] Quebróse mi honestidad, quebrase mi empacho, aflojó mi mucha vergüenza ... cerrado han tus puntos mi llaga” (245). De esta forma, la tragicomedia conecta el lenguaje sensualizado de Celestina con las imágenes de las Parcas hilando lana en la rueca, midiendo el hilo y luego cortando la hebra de la Castidad.

Rojas evoca el hilo de las Parcas, no como prelude de la vida eterna, sino como un acto deliberado de auto-destrucción por el que la Castidad se rinde ante el amor carnal, habiendo antes sucumbido a la sutura y la rotura de los puntos de la retórica hechicera de Celestina. Hemos visto cómo, en la traducción glosada de los *Trionfi*

do se anuncia que “las Parcas han cortado los hilos” y Melibea yace ante su padre rota y sin vida, un público que fuese familiar con este popular motivo sobre la muerte podría visualizar a la vieja Morta suspendida en el aire, triunfante con sus hermanas, sobre la caída figura de la Castidad (figs. 7 y 8).

Este resultado se anticipa ya en el encuentro culminante entre Celestina y Melibea, cuando las imágenes eróticas de penetración y remiendo con la aguja tienen el efecto de inflamar la pasión de Melibea mientras que proporcionan cubierta lingüística para deseos ilícitos. Celestina, con su conocida habilidad de restaurar vírgenes, persuade a Melibea con la sugestiva metáfora de su “aguja invisible”:



Fig. 8. Melibea caída ante su padre. Xilografía de la edición de 1499.

que aparece en el testamento de Rojas, las Parcas simbolizan el progreso del alma desde lo material, el aquí-y-ahora, hasta lo eterno del más allá. Inmediatamente después de la caída de Laura, el mismo comentario de Petrarca condena explícitamente a los modernos epicúreos hedonistas por negar la inmortalidad del alma²⁷. Por contraste con esta interpretación moralista, Rojas une el hilar fatídico con la pérdida asociada a la búsqueda de placeres mundanos, a la muerte sin redención y al fracaso del tipo que asocia Melibea en su discurso con los libros anticuados de su padre: “algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, colegidas y sacadas de aquellos antiguos libros que, por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer; sino que ya la dañada memoria con la gran turbación me las ha perdido” (334-35). En esta tragicomedia modernizante, tales consolaciones trascendentes no son suficientes para salvar a los personajes del derrumbamiento de sus propias palabras, ni del enredador y desordenado triunfo de la Muerte.

²⁷ Sobre la influencia del epicureísmo en la *Celestina*, véase el estudio de C. BARANDA, *La Celestina y el mundo como conflicto*, Salamanca, 2004, y sobre todo, véase el nuevo libro de E. MICHAEL GERLI, *Celestina and the Ends of Desire*, Toronto, 2011.