

La literatura en la época de los Reyes Católicos

«La Celestina “desde una” historia de las mentalidades»

Cándido PÉREZ GÁLLEGO

Desde hace muchos años, el profesor Mario Hernández Sánchez-Barba viene empleando el concepto de «historia de las mentalidades» para explicar y valorar momentos clave de la realidad. *La Celestina* aparece en la aureola del Descubrimiento de América, y también hay en ella, como en *La Tempestad* de Shakespeare un reflejo del Descubrimiento del Nuevo Mundo. De una manera alegórica, pero obvia, se puede sospechar que hay ecos difusos y dispersos de la doctrina de la época que encarna la Reina Isabel la Católica. El final de *La Celestina* es un sublime cántico a la nada. Ni siquiera Shakespeare ni Calderón y mucho menos Racine, han conseguido este efecto orquestal de súplica despiadada al vacío moral de una época que vive en la desilusión una aureola de su destino. Pleberio cierra un siglo y es el padre de un período de amargura y vacío. Las muertes de los enamorados significa que se debe buscar otro camino en el escenario español del siglo XVI, y esta actitud tiene ecos hasta de *La República* de Platón cuando se afirma que «el estado se origina por la necesidad de satisfacer las necesidades naturales, dado que el individuo no puede ser autosuficiente en todo». Pleberio actúa como «custodio» en el sentido platónico del sistema y su actuación, en cierto sentido encubre una complicidad del mundo, de la protección con las normas morales. melibea se comporta como un ser que busca la libertad dentro de los cánones que el *status* moral de la ciudad ha establecido. Esta idea busca remotas señales en el *Edipo Rey* de Sófocles cuando exclama Creonte: «La esfinge con sus enigmas, que obligándonos a pensar en el remedio de los males presentes, nos hizo olvidar un crimen tan misterioso»; vemos que la conducta de los enamorados tiene algo de acertijo, juego de palabras y laberinto, es un auténtico misterio cuya clave está en el lenguaje, en las palabras que se abren ante nosotros. En una tragedia de «lo imposible, como es la *Andrómaca* de Eurípides, se nos dice en boca de la heroína: «¿Por qué intentas aniquilarme?, ¿Por qué motivo?, ¿A quién he aniquilado?». Esta queja cósmica la podrían haber lanzado

los enamorados de Rojas en el infierno de adversidad donde se mueven. No hay mayor evidencia que la hipótesis que actúa de un modo mecánico y pone un sistema en movimiento, que es como una máquina que funciona y produce un artificio donde «lo que hacemos» señala «la finalidad para lo que lo hacemos». De ese modo, lo oculto esconde secretos que debemos ir analizando. Pues la moral es el método más rico en esas disyuntivas que esconde Celestina.

Platón habla de «La consagración a la muerte» y desde tal emblema se puede esbozar un programa de «representación equitativa» donde se establecen las normas que avanzan desde «lo justo» ejemplificado en *King Lear* como una asunción a la teoría de las reivindicaciones morales. El dilema: Edmund/Edgar supone variantes de un tema de dispersión de significados. El signo de la búsqueda de la libertad por parte de Cordelia supone un acto de justicia hacia su padre, e incluso una metáfora del enfrentamiento con las imágenes del mal, que representan sus hermanas Regan y Goneril. Hacer justicia para cada uno de los elementos de este esquema, sería como un juego de correspondencias semánticas, con lo que cada cual entiende por «bien/mal» y así anteponer el «deber» al «bien» tal y como Rawls propone en su libro *Theory of Justice*. Estudiar qué es lo que debe hacer Hamlet comparado con lo que debe hacer Claudius o Laertes y construir un esquema donde esos «deberes» estén más próximos a una respuesta inmediata que a una imagen de «bien». Lo que debe hacer el *Rey Lear* no tiene nada que ver con el concepto de «bien» en *La Celestina*.

En 1976 Habermas publica: *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus* donde establece con mayor coherencia el concepto de «estructura normativa», idea que aunque surgida de la lingüística, aplica a la pragmática. Todo pretende ser norma y puede «normalizarse» para llegar a un punto de «identidad del yo» donde el «obrar comunicativo» es la pauta máxima de interdependencia. «El yo se forma en un sistema de delimitaciones» y esta idea conduce a la de «las fronteras de la subjetividad». Lo sintáctico y lo no sintáctico en mi vida cotidiana. La construcción de una teoría de la comunicación (en los textos de la vida cotidiana). La búsqueda de «homologías» –vid. Lévi-Strauss entre «la estructura de la identidad del yo» y la «identidad grupal» se hace una posibilidad donde «manifestar verazmente las intenciones en las acciones». La necesidad de volver al *action frame of reference* de Talcott Parsons, pero también a Giorgio Strehler hablando del *Rey Lear* como

un teatro-mundo, un lugar-teatro que se convierte en mundo: un circo-mundo, una pista. Una cósmica pista para una representación de vida e historia. Un escenario vacío y fatigoso: desolado. Una superficie en la que se «camina a duras penas». Sobre esta «tierra» se apoyan los precarios alcázares que los «criados» aprontan para los poderosos: frágiles como pasarelas lanzadas sobre el abismo, o las pobres tablas en precario equilibrio para los juegos de los payasos o de habilísimos acróbatas para los saltos mortales.

Este teatro-mundo algo tiene del fragor de la naciente imagen americana. El problema de no saber los bienes que nos corresponden en el sentido de Putnam. El tema de no conocer los objetos y los enseres a los que tenemos derecho. Tal emblema conduce a Hamlet de nuevo, cuyo fin único de comportamiento es recuperar el «bien perdido», el objeto paterno deseado tras la pérdida de esa imagen. Toda la obra se va disolviendo en sucesivas escenas rituales de «recuperar el bien perdido», hasta el punto de que se hace una auténtica *rechérche* de lo que ya no se puede volver a conquistar. Esta imagen regresiva lleva a Proust y a Joyce y es el síntoma de la escritura como «búsqueda del padre perdido». Tal como en alguna ocasión dice Derrida y de esta forma cualquier acto moral debería dirigirse hacia la consecución del máximo bien familiar. El «deber» de Hamlet es reconstruir una familia antes que crear un sistema teórico de justicia. (Pensemos que la escritura busca dar una información básica para construir un orden moral en el que el «deber» se imponga de modo dinámico y pragmático, casi en cada página). El Héroe hace lo que «debe» y piensa menos en encontrar lo que es justo, una acción textual que conduce a unas normas básicas de comportamiento ritual. Hamlet debe hacer justicia y se configura como un emblema de ritualización. Sería más sensato apoyar esta idea que pensar que «Hamlet debe encontrar la justicia». La textualidad debe verse como un mundo de acciones «restituyentes», como dar lo perdido a quien no lo tiene, como recuperar los seres aniquilados, rehacer un orden de «devolución moral» antes que establecer un código deontológico de lo que es el bien y el mal.

Importa poco que Calixto sepa qué es la justicia, lo importante de verdad, es que haga lo que debe. Un sistema crea una sintaxis inherente a ese dominio. Estos puntos actúan como focos, como nombres propios de una máquina que deberá buscar cualquier forma de «verbalizar» la acción de tal manera que lo sucedido en el nivel nominal sea como el preámbulo a la movilidad dinámica que impone la teoría de los logros que proyectan. El proyecto verbal de

Antígona/Melibea supondría la auténtica teoría de la información que realiza los mismos pasos que el tránsito desde un bloque descriptivo hasta un sistema dialogal en una imagen textual de la realidad. Se podría conciliar la búsqueda de la sepultura ajena que es nuestro propio recinto, también establecer *shelters* comunes en los que pernoctar eternamente con el ser querido, pero querer sepultar también significa «querer no ver» y querer olvidar. En el acto de Antígona se esconde un esquema críptico de no querer ver el cuerpo muerto y ensangrentado que las aves rapaces están devorando. Ella se esconde y la cueva es como su tumba y el suicidio es la unión con el coro de muertos: Polinices/Hemon, que configuran un orden donde la muerte impone sus códigos sociales a la vida, de tal manera que se puedan establecer formas de comportamiento fúnebre, donde el amor sea la máxima garantía de «vivir en la muerte». Este tema nos conduce hacia un punto donde ella habla del «premio que recibió» como regalo a querer hacer el bien. Pero el bien, es desobedecer y enterrar como también lo son las leyes injustas de Creonte y así establecer un orden nuevo donde todo quede sepultado, los hermanos queridos, los pensamientos y los errores. La «vida anterior» sepultada en una sinfonía de destrucción donde la idea de «perder de vista» sea como un emblema configurando un orden, donde ella actúe como «difunto entre los difuntos», y ese esquema de reencarnación en lo oculto y lo enterrado se abre como un proyecto estéril donde para enterrar es necesario que desaparezca, además del muerto, tres personas más, que son la trinidad patética. Esta joya literaria está inscrita en por lo menos tres grandes pilares: La Biblia, Cicerón y Petrarca. Bataillon en páginas memorables advierte que el sentido oculto de la obra se esconde en la fortuna de la «ley suprema» y esta imagen se puede acercar a esa cita previa de Heráclito que se ofrece, siguiendo otras de Aristóteles o Lucano, nombres que advierten un interés culto en este texto admirable. Calisto dice lo siguiente en la primera frase de la obra: «En esto veo Melibea, la grandeza de Dios», está exponiendo un auténtico programa de la teoría de la justicia en el texto, ya que con un arranque amoroso, va acercándose a una imagen polémica de la sociedad de la época. Se considera mixto, es decir, compuesto de alma y carne y se abre como un afán didáctico de proferir un lenguaje maravilloso. *La Celestina* es un drama, tal vez demasiado bonito en cuanto al lenguaje se refiere y mantiene su ritmo de belleza erudita con un sin fin de refranes, de tal forma que se consigue un efecto sencillamente majestuosos. La lucha no tiene sentido, el lenguaje tampoco lo tiene, nada lo tiene y no vale la pena hablar de lenguaje, que es como hablar del hablar, que sería tan estúpido como el «comer del comer» o «andar del andar» y en ese juego la

nada nos espera para hacernos un recibimiento sintácticamente correcto. «El nuevo mundo» en el escenario, como vemos, subsiste el «nuevo mundo» en el escenario, como el doctor Sánchez-Barba entendería.

Sempronio representa la amenaza vil del siervo que espera ocasión para vengarse y su figura pone de manifiesto un sistema hiriente de lucha de clases, la burguesía contra los humildes. La imagen sexual de Flicia que hace de su amante simboliza la necesidad que tiene Celestina de ser una figura protectora. Frente a Sempronio está Parmeno que se revela a nuestros ojos para dar imagen del cariño por su señor. Todo este vendaval de pasiones se abre en épocas posteriores, lo vemos en *La Dorotea* de Lope de Vega o en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado. Tampoco Petrarca está ausente en este festival de pasiones estériles, y todo este vaivén de variantes hace pensar en Derrida cuando sugiere lo siguiente: «La pregunta del texto es para quien la lee», y añadimos, no para Calisto ni Melibea que se mueven en un mundo aparte, sino en la crisis perpetua de la lectura que se convierte en la virginidad de la página todavía no escrita. De este modo se debe entender el reproche de Paremenio a Celestina: «Haz de las tuyas, que yo callaré». Se nos dibuja un mundo dual donde la dinámica social será un mecanismo de hiriente evidencia. «Del pecado lo peor es la perseverancia», insite este pícaro que se va constituyendo en el elemento negativo de esta *Morality* que se dibuja ante nosotros con crueles ecos destructores.

El modo de hablar de Sempronio es toda una clave de la moral de la época. Respondiendo al enfado de Calisto: «Donde está ese maldito?», responde: «Aquí estoy señor, cuidando a estos caballos», donde se establece un código amo-vasallo de modo inmediato. El dueño está destemplado como el laúd y ese ceremonial espléndido se va abriendo hacia el «yo te sanaré» que le dice a Calisto. Añade con sutileza que «la perseverancia en el mal no es constancia», con lo que pronto sospechamos que nos movemos en un panorama de definiciones morales que Rojas quería repetir de modo genial en sus consejos: «Lee los historiales, estudia los filósofos, mira los poetas». Estamos ante la gran literatura en un territorio de «didáctica» del que no se puede salir y donde el amor es una de las claves por analizar, pero no es la única. Por eso oiremos: «Olvida señor un poco a Melibea y verás la claridad». Este mundo de consejos es admirable y nos señala un texto cuya intención es dilatada y llena de misterios con claves no fáciles de resolver, pese a los estudios entre otros los de Menéndez Pelayo, Stephen Gimán, Américo Castro, Martín de

Riquer, Deyermond o Lida de Makiel. Permanece el misterio y no es fácil saber cual es la «filosofía» de Calisto y mucho menos la de Melibea. Poco podremos escavar en la mentalidad de Sempronio. En fin, incluso la misma Celestina oculta enigmas y sus frases están llenas de ambigüedades. Los enamorados son «perlas de oro» para esta vieja nodriza que vive como ella misma dice en «un mesón de enfermedades», un lenguaje admirable, genial, y en definitiva, único. En la época de Reina Isabel se descifraba con brillantez: Auguste Comte repetía que «lo positivo no es sólo una forma de organización de las ciencias sino que es un estadio total que requiere ante todo un orden y jerarquía», y esta idea debemos acercarla a *La Odisea*, arriba recordada e incluso a momentos de *Tío Vania* de Chejov y el tema de «robar el tesoro», que puede conducir a la «cleptomanía deseada» en *The Aspern Papers* de Henry James. Sin embargo, y rondando más el presente, Gadamer dice que hay un conjunto de «entrecruzamientos como apropiación y rechazo, confianza y extrañeza, pregunta y respuesta que constituyen los lugares donde opera el acontecer hermenéutico». Y esta idea debemos acercarla hacia donde el tema del deseo se une al de la venganza, la pasión al orden establecido y así se forma un caudal de situaciones que tienen como meta «recuperar el padre muerto o ceremonia de «apofrades» en Harold Bloom que simbolizaría el tema que analiza Bachelard de recuperar el padre perdido». Por eso se deben talar los cerezos, para cambiar de escenario el drama. Por eso mismo se tiene que buscar una «heredera adecuada» a la casa de Howard's End. Es el tema de la consecución de los símbolos en otros que vayan dejando nuevas perspectivas. Se puede consultar sobre este tema en *El espejo en llamas* de J.M. Bardavio y contrastarlo con *Eros adolescente* de M.A. Conejero para así entender mejor porqué *El jardín de los cerezos* necesita ser destruido. La nada, en el sentido de Sartre, es la única esperanza de sobrevivir y por lo tanto, hemos de crear un «mundo nuevo» al cual renunciamos pues aceptamos que no nos corresponde, que lo hablamos de modo adecuado y en ese caos donde nos movemos nos dice el *Tractatus* que hay una «analogía» que es preciso buscar para así sentirnos protegidos por una sintaxis indolente, que amenaza con destruirnos. Ese juego conduce al vacío del ser en la palabra, a la más angustiosa sintaxis de lo hablado en lo escrito, de lo narrado en lo escuchado en los mil juegos de la soledad semántica de buscar un sentido a la vida en un inútil esfuerzo por elegir lo que no podemos conquistar: talar el huerto de Melibea, el fragor de los bosques infinitos del nuevo mundo, la nueva botánica moral que se avecina.

El auto veinteno tiene todas las claves del misterio del texto. Pleberio habla como padre de Melibea, es la voz de la paternidad que dibuja una bellísima y hasta sublime salmodía de amarguras y penas. Este hombre hace pensar en el clima del Salmo 38: «Confieso mis culpas/mis enemigos son poderosos/ se multiplican los que me odian/ y me devuelven mal por bien/». Esta obra concluye con una apología del mal, tiene una intención satánica y hace pensar en aquellas frases del *Prometeo encadenado* de Esquilo cuando se habla del vuelo de las aves, para así descubrir «cuáles son sus odios, sus amores y como se cortejan entre ellas». Estas palabras podrían servir para el final de *Romeo y Julieta* de Shakespeare y hasta nos podría abrir el camino hacia la madre de Ulises, Anticlea, que muere de pena al no poder resistir la tardanza de su hijo que imaginaba perdido para siempre. Calisto está perdido y también Melibea, y el padre quiere mantener un *status* de dignidad burguesa en el texto, quiere asegurar sus «propiedades escritas» como diría Foucault, y por eso cierra el texto de modo glorioso, Heidegger nos repite como estamos «arrojados al mundo»; en la obra de Rojas hay también un *dassein*, un cruel sentimiento de abandono en el texto, en la escritura, motivo que nos haría pensar en tantas críticas modernas. Pleberio quiere «ser lo que parece» y parece seguir consignas de Kent en el *Rey Lear*. «Me esfuerzo en no ser menos de lo que parezco». Hay pues, todo un ceremonial de ideología burguesa en Pleberio y hasta el genial cierre lo demuestra: «¿por qué me dejas tan apenado?, ¿por qué me dejas tan triste y solo *in hac lachrymarum valle?*». Este valle de lágrimas es la sociedad medieval. Más que la muerte de los enamorados, hay una extraña investigación en un mundo de pena que se debe explicar y que interesa mucho más que el amor.

Pleberio sabe que «nuestro bien todo es perdido» y desde esta actitud escéptica y vacía que sigue ecos de Nicolás de Cusa, insiste que no vale la pena vivir. Habla de su situación, una «larga postrimería y menciona sus *status* de creador de un mundo vacío, donde entre sus numerosas invocaciones no descarta a Paris y Helena, como si se imaginara que algún día alguien escribiese un demoledor: *Troilus y Cressida*. Incluso David y Salomón acuden a esta hermosa despedida, tal vez la más bella del teatro español, e incluso Sason tampoco falta. Estos quejidos buscan una respuesta y son como una proclama sin esperanza. Dice Derrida que «El dios de la escritura es el dios de la Muerte» y desde este Axioma Pleberio debería aceptar su ridículo de seguir viviendo en un mundo absurdo, en un ámbito casi terrorista. Pleberio se protege a sí mismo como si quisiera prefigurar a Wittgenstein: «Tenemos que

reconocer como el lenguaje cuida de sí mismo»: estamos en un final sin salvación posible, y por eso el padre ha dicho: «¿Quién te dió tanto poder y quién te puso un nombre que no te conviene?», y este lenguaje está fundiendo lo femenino en un texto de sinfónicas pretensiones, un mundo sin sentido que ni la literatura puede rescatar y devolver al buen camino. Vayamos hacia Chejov: En *El jardín de los cerezos* se despide Lubov de sus lugares simbólicos: «Adiós, querida vieja casa. Pasará el invierno y cuando llegue la primavera ya no existirás, te habrán tirado abajo. ¡Cuántas casas han visto estas paredes!». El tema de perder los espacios que nos mantenían vivos nos concierne, la negación de lo que nos sustenta, como salvando la distinción con Chejov, la propone Forster en *Howard's End*. Los espacios que condicionan la conducta del héroe también interesan, así como recordar el «espacio exterior» pintado por Esquilo en *Prometeo encadenado*, y estas palabras patéticas que dice el héroe abandonado que nos hacen pensar en *La vida es sueño* y el genial Segismundo: «La tierra se estremece al tiempo que en sus profundidades muge el eco del trueno; llameantes relámpagos fulguran encendidos», y esta es la coreografía del abandono que antes veíamos en Chejov. La pérdida del espacio vital que está patente en Arthur Miller o Willy Loman. El tema del jardín donde se han plantado simientes que no germinan. No es una obra literaria sino un documento histórico de la época de los reyes católicos.

La Celestina no es una escritura sino que es la época cuando se escribió, es la vida no el texto. No tiene un valor místico, mucho menos petrarquista, se refiere a una metáfora de iniciar un «nuevo lenguaje» para así entender lo que hablamos, para deslindar el texto: Calisto/Melibea, ya que el hablar es «no entender» y Rojas usa las palabras como artificio. No es cierto que se pueda jamás elegir, si en cambio, que en mi caja de ejemplos, puedo elegir lo que quiero elegir que llevará a un torbellino de «elegires» que llevan a un proceso destructor de la semántica que nos cobijaba. Nos cobijamos en el lenguaje que hemos inventado y nos matiene vivos, pues «estamos en lucha con las palabras». Melibea lo sabe muy bien.

No se puede hablar por tanto, de anarquismo en la disposición de las clases sociales en *La Celestina* ya que se busca un orden dinámico, —en el sentido de T. Parsons— entre lo que se hace y lo que sucede en el exterior del escenario. Hay una correspondencia entre los distintos modelos de la realidad y así se establece un orden entre los diferentes niveles de la sociedad castellana que nos está pintando. En *la República* de Platón se suscita un tema que no

debemos olvidar: «Hay pues, una ciudad a la que debemos llamar dueña de sus concupiscencias y apetitos» y esta imagen soñada nos serviría para hablar de «la maldad». En algunas ciudades de Shakespeare, sean *Romero* y *Julietta* o *Coriolanus* vemos unos mundos donde se dibujan los códigos de la más cruel realidad posible. Este es el problema moral que se esconde en *La Celestina*, la imagen de un ambiente en donde los distintos problemas se van enhebrando para llegar a la nada, para acceder a una situación de vacío absoluto. Esta es la paradoja que se esconde entre Calisto y Melibea y que diseña un orden donde esta última está incluida, y así se va configurando un orden de imbricaciones posibles del que no es fácil salir. Hasta los afectos más sencillos surgen como respuesta de una situación plural, abierta y multicolor, que se va configurando como una aureola de las diferentes señales que el medio envía a los protagonistas. América está en el subconsciente del texto. Insistir en el «clan Calisto» y en el «clan Melibea», entrar en los relatos textuales. En los libros de memorias el autor cubre el texto, en las novelas el autor se esconde: ¿dónde se esconde Shakespeare en *Hamlet*?, ¿dónde se sitúa Henry James en *Washington Square*?, la actitud moral de narrador en relación con los sucesos que está contando desde omnisciencia, hasta desdén, incluido desprecio o ironía, y docenas de actitudes «éticas» que son la verdadera esencia de la «protección estilística» que tiene por ejemplo Daisy Miller. ¿Qué mundos, textuales dan cobijo a la cabaña de *Walden* de Thoreau? Este individualismo emersoniano no tiene nada que ver con Rojas, pues prescinde de la imagen triunfal del «bastarse a sí mismo», ya que todos buscan una deserción simbólica y múltiple de la moral. Se habla de saber que hacen las cosas que son «difíciles de entender», y este enigma reincide en el drama. Es como una «regla gramatical» que parece que Rojas conozca de Parménides: «Por otra parte, teniendo un límite extremo, está acabado por todas partes semejante a la masa de una esfera bien redondeada, a igual distancia del centro en todos sus puntos, porque necesariamente, nos es mayor ni menor, en lugar o en otro, ya que no hay nada alguna que le impida alcanzar la misma distancia, ni hay ente que pueda ser en un lado más que lo que es, y menos lo que es en otro, ya que todo es inviolable. Porque el punto que dista lo mismo de todas partes alcanza por igual sus límites». Estamos por tanto en los límites de *La Celestina* y Homero. Éste en *La Odisea* imagina sentirse miembro de un grupo y piensa en Ulises y los suyos. ¿Quiénes son los nuestros?». Las teorías de Marvin Harris hablan del materialismo cultural de los «actos colectivos»: «Deben mantenerse esas metas ya que no pueden tener esos lujos, dinero o viajes, comenta, y ese dato se aleja de la «sociobiología» de Edward Wilson. El «clan Penelope» que funde todo lo que quieren «recuperar».

Se repite el tema del «amigo verdadero» que incluso llegará a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Cicerón en las *Catolinarías* recuerda: «Irás por fin donde te arrastra tu deseo desenfrenado y furioso, que no ha de causar pena, sino increíble satisfacción», y estas palabras podían ser de Rojas, como cuando el genial latino susurra el fragor de los «eternos suplicios». Calisto debe enfrentarse con este ritmo retórico, e incluso vérselas con Eurípides cuando en *Alceste* dice: «Muero por ti cuando a mi alcance estaba no morir» y este enjambre de copiosa erudición en cierto sentido frena el drama que se convierte a veces en un tratado triunfal de estilística de la más espléndida categoría. ¿Qué ocurre entre estos enamorados?, ¿qué pasa con la verdad poética? Veamos Wordsworth contando la patética historia de Lucy Gray, desaparecida y muerta en los páramos y que hace de ella esta niña solitaria: «Los desdichados padres, toda aquella noche/ fueron gritando a lo largo y a lo ancho/pero no hubo sonido ni vista/que les sirviera de guía/» y este dato se completa con: «Pero algunos sostienen que hasta hoy mismo/la niña continúa estando viva/que se puede ver a la dulce Lucy Gray/ en el yermo solitario/». Queda una duda, esta hipótesis envía a Bergson cuando dice que el «método intuitivo se dirige siempre a lo real», así como contrastarlo con Duns Scoto, al proferir que «el carácter principal de la divinidad es la infinitud». El decorado es extenso y amplio y allí puede ocurrir esa violencia, como en *Moby Dick*, o también se puede leer a Stanley Cavell para entender ese escepticismo del texto. Un sin fin de frases de geniales y referencias, como cuando se habla del «intento de tus palabras» que hoy casi lo uniríamos a Searle o Kripke, incluso Davidson y hasta se esboza el «infortunio arrebatado» del desastrado Píramo que propone «esperar salud en la muerte ajena». Estamos ante un mundo de ecos textuales de una enorme belleza, casi después del *Quijote* la obra más hermosa de la literatura española. Sempronio ríe del «fuego de Calisto» y habla de «cumplir esta empresa». Celestina recuerda las «fingidas razones» y que su palabra era «prenda de oro». Es un horizonte donde la Literatura brilla en todo su esplendor. Flicia habla de «disputar contigo su hermosura y gentileza» y Melibea susurra... «cuánto más denostada más inteligente». Gran escritura que tal vez empequeñece la dinámica escénica. Esta es la «fuerte tribulación» que menciona Areusa. Un ámbito textual de enorme eficacia, un informe sobre la astucia, la mentira y la soledad encuadrada en un lenguaje que desbanca los trances del escenario en más de una ocasión. El teatro habla del teatro. Rojas descubre su América.

La Celestina, impresa por vez primera en Burgos en 1499, es una obra de extraordinario valor puesto que está a caballo entre dos épocas: La Edad

Media y el Renacimiento. Es, según el gran crítico literario Menéndez Pelayo, «la obra más importante de nuestra literatura medieval que refleja todo el espíritu renacentista». Efectivamente, es cierto que de no existir *El Quijote* sería la obra cumbre de la literatura española. A partir de *La Celestina* todos los esquemas de nuestra literatura cambian radicalmente. Su primera edición está datada en el año 1499 en Burgos. De ella sólo se conserva un único ejemplar en el British Museum, al que le falta la primera hoja con el título. Del año 1500 nos llegan las segundas ediciones de Toledo y Salamanca aunque sólo se conserva un ejemplar de la toledana y en la Biblioteca Bodmer de Ginebra. La obra se titula «Comedia de Calisto y Melibea» y mantiene los dieciséis actos que ya habíamos encontrado en la edición de Burgos. Una tercera edición es la de Salamanca (1501). Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional de París.

Estas ediciones, que representan la fase más antigua de *La Celestina*, coinciden, pues, en constar de 16 actos, y en titularse «Comedia de Calisto y Melibea». Incluyen una carta de «El autor a un su amigo». En ella dice que, estando en Salamanca, cayó en sus manos el primer acto de la obra, escrito por un desconocido; y que tanto le impresionó que decidió continuarlo y rematarlo, cosa que hizo en quince días. De ese modo, el primer acto sería de autor anónimo, y los restantes, de alguien que no firmaba, pero que daba su nombre en los versos acrósticos que siguen a la carta: El Bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea nació en la Puebla de Montalbán. En el año 1502 se hicieron en Sevilla, Toledo y Salamanca nuevas ediciones. En éstas ya no se titula Comedia, sino «Tragicomedia de Calisto y Melibea». El acto primero y el comienzo del segundo continuaban intactos; pero se hacían importantes adiciones en el resto. Y entre los primitivos actos XIV y XV, se insertaban cinco actos más (el llamado «tratado de Centurio», porque en ellos aparece este personaje), con lo cual la Tragicomedia aparece definitivamente con veintiún actos.

No puede extrañar que el proceso de creación de *La Celestina* sea tan difícil de descifrar por los especialistas; en realidad, no ha sido un libro escrito a semejanza de lo que hoy es habitual, por un solo autor, sino que es el resultado de un variado proceso. En la primera edición de la **Comedia de Calisto y Melibea** no figura el nombre del autor de acuerdo con la norma medieval. En las ediciones posteriores de 1500 y 1501 empieza a descubrirse ya el autor por medio de la ya mencionada carta titulada «El autor a un su

amigo». Se supone también que pudo ser Juan de Mena o Rodrigo de Cota el autor de este primer acto o auto celestinesco desaparecido y del cual no tenemos más noticia que la de esta carta, que algunos críticos consideran redactada por Rojas para ocultar su autoría. No es ésta nuestra opinión, ya que, a través de diferentes estudios hechos sobre sus fuentes y su lenguaje, se demuestra la muy diferente caracterización que este primer acto tiene respecto a los restantes. Los cinco actos añadidos posteriormente en las ediciones de 1502 plantean nuevos problemas para la crítica a la hora de averiguar a quién pertenecen. No obstante, parece suficientemente comprobado que fué el bachiller Fernando de Rojas el autor fundamental de la obra y el que, luego de recopilar los materiales antiguos agrupados en el acto primero, redactó los veinte actos siguientes. El mismo nos lo dice en los versos acrósticos ya mencionados. Poco sabemos de Fernando de Rojas, salvo que existió verdaderamente y nació en la Puebla de Montalbán (Toledo). Hay también datos de su traslado, en 1518, a Talavera de la Reina, villa en la que era Alcalde Mayor en 1538. Sabemos de su matrimonio con Leonor Álvarez, hija de Alvaro de Montalbán, procesado por la Inquisición toledana, por sospechoso de judaizante, en 1525. Fernando de Rojas era familiar de conversos, y él también lo era, según se afirma en ese mismo proceso. Parece ser que poseyó una notable biblioteca, con libros españoles y latinos; en ella figuraban todas las obras en latín de Petrarca, cuya huella es tan abundante en *La Celestina*, a partir del segundo acto.

La Celestina está totalmente escrita en forma dialogada; a pesar de ello, no es obra representable, dada su gran extensión. Pertenecce a un género característicamente medieval, llamado comedia humanística. Aunque éstas se escribían normalmente en latín, Fernando de Rojas prefirió el castellano. En sus líneas generales, la tragicomedia reproduce un viejo argumento medieval. Una comedia latina del siglo XII, el «Pamphilus», relataba el asedio de un galán a una dama, a la que conseguía rendir gracias a la mediación de una vieja. El Arcipreste de Hita, en el siglo XIV, hizo una personal versión de esa comedia latina, y la introdujo en su «Libro de buen amor»: es el famoso pasaje de los amores de don Melón y doña Endrina, en cuyo logro interviene Trotaconventos, como prototipo de las viejas arteras que se ponían al servicio de los mancebos para abatir la virtud de las muchachas. El triángulo principal de personajes –Calisto, Melibea, Celestina– lo recibe Rojas de la tradición literaria. Pero esas viejas alcahuetas eran, además, una grave realidad social: contra ellas clamaban los moralistas. Juan Ruiz dió al conflicto un desenlace satisfac-

torio, con la boda de Melón y Endrina, tras el engaño de ésta. La Tragicomedia constituye un mundo de personajes en torno de los tres protagonistas, comunicándolos por el ir y venir maligno de Celestina, que con su codicia y perversidad va fraguando la ruina de todos. Se trata de una verdadera tragedia; y si Rojas la llamó tragicomedia es porque en ella se mezclan personajes típicos de la tragedia antigua (los ricos enamorados) y de la comedia (criados, rufianes, mujeres de mal vivir).

Rojas recurre a menudo al uso de la ironía, sobre todo cuando quiere poner de relieve los aspectos de significado más profundo de su obra, como ya han señalado otros críticos. La ironía trágica le sirve para resaltar sus ideas en torno al tema de la fortuna y los problemas relacionados con él. Todos los personajes quieren vivir, casi todos mueren. Cada uno de ellos va cayendo en las redes de sus propios intereses, tras un éxito aparente. En esa vida «dispuesta y ordenada por la mudable fortuna según su desordenada costumbre», donde reina la lucha sin tregua, el hombre empieza por lograr un éxito aparente, luego cae, sucumbe y finalmente muere. Muchas veces los personajes hablan en términos proféticos, anticipando el desenlace de la obra. En el acto XI Celestina habla de su próspera fortuna, esa misma noche muere. Según Sempronio la amistad con Pármeno había de traer el bien de ambos (acto IX), mueren en el mismo acto a manos de la justicia, de la que pretendía huir. Calisto se impacienta porque Celestina se demora en hablarle sobre su primera entrevista con Melibea (VI, 100) al poco tiempo mueren. Nadie tiene intención de matar a Calisto y sin embargo cae por un poco de ruido producido por un cojo en la calle.

De ahí la ironía trágica en *La Celestina*. A pesar de los muchos esfuerzos realizados por los personajes para alcanzar su fin el mundo les depara destrucción y muerte. A esto se debe en gran parte el pesimismo de la obra. En el monólogo final de Pleberio quedan asimiladas las palabras pesimistas de Petrarca:

«! O mundo, mundo!...Yo pensaua en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro e la contra de tus bienanadanzas, me pareces un laberinto de errores, un desierto espantable, vna morada de fieres, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido e sin fruto, fuente de cuydados, río de lágrimas, mar

de miserias, trabajo sin prouecho, dulce prozoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor. Céuasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes: al mejor sabor nos descubres el anzuelo...» (XXI, 239).

Los personajes hablan de la fortuna en términos tradicionales. Así tiene poder sobre las cosas materiales, representa una fuerza superior propicia o contrario al hombre, es responsable por lo que sucede en el mundo, se rige sin orde, es caprichosa e indiferente a los hombres, para Pleberio se alió injustamente con la muerte. En la obra reina el fatalismo y se impone el inevitable sucederse de las cosas como en Heraclito. Es la experiencia humana en un sentido total.

El ambiente en *La Celestina* no es el de la tradición cristiana, es una obra en la que se plantean, no se resuelven, los eternos problemas del hombre. Los personajes tienen una agudísima conciencia del paso del tiempo. Siguen sus intereses y pasiones teniendo presente el límite inexorable que la vida tiene en la muerte. Parecen pensar como Celestina, que el hombre no puede olvidar «como todos seamos humanos nascidos para morir» (IV, 86). Los padres de Melibea, desde su posición de bienestar, no pueden olvidar que la muerte les espera, como ocurre en Sofocles:

«Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos. Corren los días como agua de río. No hay cosa tan ligera para huir como la vida. La muerte nos sigue e rodea, de la qual somos vezinos e hazia su vadera nos acostamos, según natura.» (XVI, 206).

También Elicia señala como nadie espera la muerte:

«También se muere el que mucho allega como el que probremente viue é el doctor como el pastor é el papa como el sacristán é el señor como el siervo él de alto linaje como el baxo é tú con oficio como yo sin ninguno. No hauemos de vivir par siempre» (VII, 129).

Al anhelo de eternidad humana se impone otra voluntad natural, la ley natural por la que todo lo que nace ha de morir. Voluntad indiferente a deseos y anhelos, a la voluntad humana. Calisto desea las noches invernales, pidiendo lo imposible: «que a todos es un ygal curso, a todos van mesmo espacio para muerte e vida, un limitado término a los secretos mouimientos del alto

firmamente...» (XIV, 198). El ritmo de vida y muerte impuesto por la naturaleza se extiende a toda la experiencia humana que encuentra como en Ficino, su fin. A cada hecho parece seguirle un opuesto. Pármene señala desilusionado:

«Oylo lo hauia dezir e por experiencia lo veo, nunca venir plazer sin contraria zozobra en este triste vida. A los alegres, serenos e claros soles, nublados oscuros e pluuias vemos suceder; a los solazes e plazer, dolores e muertes los ocupan; a las risas e deleytes, llantos e llores e passiones mortales los siguen; finalmente, a mucho descanso e sosiego, mucho pesar e tristeza.» (VIII, 133).

El rasgo sobresaliente de *La Celestina* es su individualismo; sus criaturas son individuos singulares, no son tipos, y Rojas para realzar esta intención no escatima las referencias que hacen contrastar el individuo con su arquetipo y pensamos en RORTY. Así, Celestina se proyecta sobre su cofradía (Actos V y VII); Calisto está proyectado sobre los enfermos de amor (Actos III y IX); Melibea sobre las enamoradas novicias (acto III); Lucrecia, fiel y discreta, sobre las mozas de servir, ladronas y parleras (Actos I y IX). Sorprendemos a Calisto en posturas nada heroicas; la noble Melibea se burla de su madre y miente a su padre (Acto X). Los caracteres van surgiendo ante el lector, lentamente, en sus pocos hechos y en sus muchas palabras, frente a los otros en el diálogo, y frente a sí mismos en soliloquios. Además, en el juego mutuo de los juicios, retratos y reacciones de los demás personajes, a veces contradictorios o equivocados: por ejemplo, en el caso de Melibea, cuyo retrato brota, por una parte, de su propia actuación, por otra de las exageraciones de Calisto (Acto I), de la observación fría de Celestina (Acto VI); de la admiración de Sempronio («aquella graciosa y gentil Melibea»); de la envidia de las perdidas (Acto IX); del orgullo y desvelo de sus padres (Actos XVI y XXI). Por otro lado, cada personaje de la Tragicomedia es una perfecta individualidad. Todos ellos observan en su desarrollo una unidad interna, una línea muy clara, en la que, a la vez, aparece una no menos clara libertad de variación. Estas variaciones de carácter son las que permiten reconocer un diseño coherente, casi aristotélico.

Así, Calisto, aunque es egoísta, puede lanzarse temerariamente a proteger a un criado bisoño (Acto XIX); Melibea varía su conducta de extremo a extremo ante los ojos del lector; la misma Celestina, que entra en escena muy

unida a Sempronio y hostil a Calisto, cambia muy pronto por avaricia y por orgullo profesional y pasará a servir fielmente a Calisto separando sus intereses de los del criado. Encontramos un gran vuelo imaginativo. De tal modo es completa la representación de los personajes que no sólo abarca su realidad, sino también su ensueño, que ocupa buena parte de sus vidas. Los personajes de *La Celestina*, incluso los más activos e interesados, duplican su apasionado vivir con su apasionado y tenso soñar: Calisto no ve en Celestina la realidad presente cuando se encara con ella por primera vez, y en lugar de «ver» a una vieja barbuda, desdentada, pintarrajeada, con el rostro cruzado por una cicatriz y con el manto agujereado, ve en ella el deseado futuro: «!Oh vejez virtuosa!» (...) «!Oh salud de mi pasión...!» (acto I).

Los viejos padres de Melibea viven en un mundo irreal, creado por sus sueños y deseos. Alisa confiesa el completo engaño en el que vive cuando manifiesta orgullosa: «Que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija» (Acto XVI). Los críticos han subrayado el carácter sensual del amor tal y como aparece en la obra, dando por sentado que la obscenidad era la consecuencia inevitable de tal carácter. Pero para María Rosa LIDA en *La Celestina* el amor no es meramente sensual: ya desde las primeras líneas, el amor de Calisto es «deleite», pero al mismo tiempo la amada es su «señora» y su «dios» (Acto II). Melibea, que es la primera en referirse sin empacho al lado lascivo del amor de Calisto (Acto I), nunca muestra inconsciencia moral o ciega sensualidad: siempre tiene presente su deber moral, hasta cuando su pasión la fuerza a atropellarlo (Acto IX). La propia Celestina, la alcahueta, es quien con castizo desenfado proclama la naturaleza imprescindiblemente espiritual del amor cuando predica a Pármeno que lo mejor de la aventura erótica es el comentario: «...¿Hay deleite sin compañía? !Alahé, alahé, el que las sabe las tañe!. Este es el deleite, que lo ál, mejor lo hacen los asnos en el prado!» (Acto I). M.L. Lida de Malkiel sostiene que la innegable espiritualidad del amor en *La Celestina* es incompatible con la obscenidad que para ella es el resorte dramático que ahonda el trazado de los caracteres y la presentación directa de varias escenas decisivas. Sólo admite la vileza en la Tragicomedia como resorte dramático.

Otro rasgo común a todos los personajes es su excesiva erudición, siendo interesante comprobar cómo es un aspecto estilístico que contribuye a delinear los caracteres. Celestina utiliza su más sabio alarde para convencer al sagaz Pármeno (Acto I): citas de Séneca, de Virgilio y de Aristóteles; versículos

bíblicos, sentencias y refranes se mezclan con los más concretos llamados a la codicia y a la sensualidad del adolescente. Para mover a piedad a Melibea, Celestina despliega todo un arsenal de citas bíblicas y reflexiones de Petrarca, mientras que para alabar las gracias de Calisto utiliza comparaciones mitológicas (Acto IV). Sin embargo, para persuadir a Areúsa, el registro varía: se vale únicamente de refranes, comparaciones pintorescas y vulgares y el ejemplo de la conducta de Elicia (acto VII). El texto como tentación. La nota básica de Calixto es el egoísmo, que condiciona a la vez su concepción de la realidad, su juicio ético y su conducta social, y es el héroe egoísta absorbido por su «yo». Para Calisto la realidad no existe, sino que aparece y desaparece conforme a su estado de ánimo. Duda de todo, incluso de sus sentidos: así, en el momento mismo de consumir su amor dice «...en mis brazos la tengo e no lo creo...(el placer) me hace no sentir todo el gozo que poseo» (Acto XIV). En el aparte y monólogo que cierra el Acto XIII, Calisto se aleja de la realidad social para sumirse en la cavilación individualista que le es peculiar; a fuerza de pasar los días en «solitud y silencio y oscuridad» (Acto XIV) las fronteras entre sueño y vigilia se tornan imprecisas. Para él no existe nada fuera de su cambiante conciencia. Sus juicios contradictorios revelan el vaivén de sus sentimientos. Mientras confía en Celestina para conseguir sus amores, ésta es «notable mujer», «alto corazón», pero cuando, obtenido ya el sí de Melibea se entera de la muerte de la «madre», no duda en decir: «la vieja era mala y falsa» (Acto XIII). Un rasgo singular es su reiterada ansia de exhibir las pruebas del amor de Melibea (Acto VI). Es un exhibicionismo que no puede justificarse por razones estilísticas o costumbristas, sino por la actitud de Calisto ante la realidad externa: necesita el testimonio ajeno incluso para certificar la intimidad de su vida amorosa, como si Petrarca le informara.

Calisto parece sincero cuando cubre de oro y lisonjas a Celestina (Actos I, II, V, VI XI, XII), pero a la par, revela claramente que no la considera como persona, sino como instrumento a su servicio: «cumpla conmigo y emplúmenla la cuarta» (Acto II). En un primer momento, la muerte de sus criados y de Celestina le conmueve, pero inmediatamente los condena a todos. No sólo exime su conciencia apuntando a la culpa de Celestina y de los criados, sino que insinúa que la responsabilidad última de las muertes recae sobre Melibea: «Pues por más mal y daño que me venga, no dejaré de cumplir el mandado de aquélla por quien todo esto se ha causado» (acto XIII).

Calisto se nos presenta como un individuo sin familia, sin amigos, sin relación alguna con la ciudad, totalmente absorbido por su pasión y en contac-

to exclusivo con las gentes que utiliza para satisfacerla, esto es, la alcahueta y los criados. Cuando en el Acto XIII Sosia le comunica la muerte de aquéllos, Calisto, por primera vez, muestra preocupación por el juicio de la gente, por las murmuraciones de la ciudad, por el juicio de la sociedad. Calisto sufre una terrible baja en su pasión amorosa tras el primer goce (Acto XIV) que, según María Rosa Lida nos da la clave de otra actitud excepcional: desasido de su pasión amorosa, el soñador puede, por un momento, reintegrarse a la sociedad y compartir sus normas. Su actual tristeza no proviene del poco tiempo que ha estado con Melibea, sino del dolor de sus deshonras: «!Cómo duran poco y cuestan mucho tus dulzores!».

En estos momentos aparecen en la conciencia de Calisto circunstancias desconocidas de su vida anterior (parientes, amigos, criados, su padre, etc.); sin embargo, en seguida vuelve a su intimidad, a su imaginación de soñador que, ante todo, renuncia a actuar. El hastío del primer goce le devolvió a la sociedad, pero reinstalado en su ensueño, surge de nuevo el rechazo de esa sociedad: «De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce...». Calisto no se adapta a la realidad y se halla siempre más cerca de la desesperación —próxima a Bocaccio— que de la esperanza (Acto VI): se complace en suponer que el anticipo del amor de Melibea que le ha traído Celestina —el cordón— será todo cuanto alcance de su amada. No puede creer en su propio éxito y, cuando oye el ansiado anuncio: «Melibea se llama tuya», tras cerciorarse de estar despierto y no soñando, cree que Celestina se burla de él (Acto XI): «Si burlas, señora, de mí por me pagar en palabras, no temas, dí verdad...». No cree tampoco que Melibea haya aceptado hablarle: no se cree digno ni merecedor de tal gracia. Son ejemplos de un tono vital muy bajo, de gran desconfianza en sí mismo que, además, le paralizan para toda acción. Por ello asiste pasivamente a los esfuerzos de los demás para conseguirle su amor: se entrega inerte a sus servidores, a los que continuamente consulta, en su debilidad, para ganar su aprobación. «Hermanos míos, cient monedas día a la madre, ¿hice bien?» (Acto II). Una nota constante de su carácter es la huída de la realidad, la búsqueda de la soledad y lo oscuro. Rojas muestra al enamorado tan desdénso de la comida como goloso del sueño, y el sueño es una forma de esa huída: «!Oh si en sueño se pasase este poco tiempo...» (Acto V). Calisto muestra su impulso a sobrepasar lo que se requiere de él: «...Toma esta casa y cuanto en ella hay y dímelo, o pide lo que quieras» (Acto VI).

La religiosidad de Calisto es una de las facetas mejor talladas de su carácter: observa lo ritual de la religión, pero al sentirse morir, el grito que exhala

es el mismo que el de cualquier cristiano de la época, justo o pecador: «¡Confesión!» (Acto XIX). En la angustia de su amor no correspondido, Calisto ruega devotamente que el Dios que guió a los Reyes Magos a Belén, guíe al criado que va en busca de la alcahueta (Acto I). Corre a misa para pedir a Dios el éxito de sus amores o la muerte (Acto VIII).

La perfección de la amada como testimonio de la grandeza de Dios es la primera palabra que brota de Calisto al ver a Melibea. Esa visión de la amada como algo divino próximo a Dante se va acrecentando con el transcurso de la obra. El fervor del protagonista se desborda cuando tiene en su poder el cordón de Melibea; pensar en otra cosa que en su amada, como le aconseja Celestina, es «herejía».

Dentro de la observancia religiosa, lazo casi único que retiene a Calisto en la sociedad, algunos autores han subrayado lo interesado de su devoción, para la cual, Dios es, sencillamente, un instrumento de mayor potencia, no de distinto orden, que los sirvientes o la tercera. Calisto se nos muestra como particularmente aficionado a la literatura: trova en su cámara versos del Cancionero (Actos I, VIII y XIII); emplea en su conversación tópicos del Cancionero (por ejemplo, cuando compara a su amada con una ciudad inconquistable) (Acto VI). También utiliza términos de pura fórmula literaria cuando obtiene el triunfo sobre la doncella.

MELIBEA

Para María Rosa Lida, Melibea es un triunfo del poder individualizador de *La Celestina* el hecho de que Melibea –réplica de Calisto– esté lejos de ser su calco. Coinciden en ciertos rasgos, también comunes a los demás personajes –ímpetu pasional, furia imaginativa–, y, sobre todo, coinciden en el amor total al que se someten, pero mantienen también diferencias notables, que dan perfil específico a cada individuo. Calisto, el soñador sin sentido de la realidad, aparece solo, sin familia, sin arraigo social; Melibea, por el contrario, aparece afianzada en la realidad e inserta en un marco familiar. Su conducta, desde su primera a su última aparición, está presidida por su arraigo en la sociedad. No es espontáneo pudor de virgen lo que la mueve a rechazar a Calisto en el primer acto. Según observa CROCE, Melibea, más que ofendida, «sabe que ha de darse por ofendida», es decir, se atiene al código que impone el amor cortés como incluso Sánchez Albornoz suscita, en que la falta de

humildad del vasallo provoca la ira de la señora. Melibea, ya enamorada en la primera cita, retiene la responsabilidad de su condición y al deseo de Calisto de quebrar sus puertas no reacciona con pudor personal, sino que menciona su puesto en la sociedad: «Que si ahora quebrases las crueles puertas (.....) amanecería en casa de mi padre terrible sospecha de mi yerro» (Acto XII).

En contraste con el exhibicionismo de Calisto, Melibea cuida el secreto de sus amores por la identificación con su marco social y no sólo por pudor femenino: el hecho de descubrirse a la criada y confiarse a Celestina es una humillación para ella (Acto X), es decir, el ansia de velar sus amores es una faceta del sentimiento del honor, muy vivo en Melibea, precisamente como consecuencia de su arraigo en la sociedad. En Melibea este sentimiento del honor determina el conflicto entre el honor y el deber, lo que no se le plantea a Calisto. Muchas son las razones que justifican las diferentes actitudes de Calisto y Melibea, pero ante todo el hecho real de que en la mujer es más estrecho que en el hombre el lazo con el cuadro social y familiar. Cuando Melibea rompe este lazo a sabiendas (en diversas ocasiones se refiere a la quiebra de la honestidad –Actos X y XIV, por ejemplo–), el valor de su acción subraya lo resuelto de su temple y lo fogoso de su pasión.

Unida a esta positiva relación de Melibea con la sociedad, observamos una especial religiosidad, alejada de la devoción frívola de Calisto. Tres veces se dirige Melibea a Dios y las tres con devoción menos individual que social. La primera, en el Acto X, pide fuerzas para encubrir su amor y salvar su reputación; la segunda, Acto XX, consciente del dolor que va a causar a su padre con su suicidio, Melibea apela al testimonio de Dios para justificar su acción. Por tercera vez, para encomendar a Dios a sus padres, como encargándole que la supla en el deber familiar que ella no cumple. Su decisión de quitarse la vida no le impide ofrecer devotamente su alma a Dios y su religión, muy sincera, destaca por su cariz social, no moral ni místico.

En oposición a Calisto, que tras la primera repulsa de Melibea se refugia en la idea de la muerte, en el ensueño, en sus criado, ella se muestra reacia al ensimismamiento melancólico. Su meta es la acción práctica e inmediata, como podemos ver en sus dos soliloquios (Actos X y XX) orientados a ejecutar planes y no como los de Calisto, dominados por el recuerdo y la fantasía. Melibea posee una gran vitalidad, siempre presente en el curso de su amor. Ya entregada, Melibea no conoce altibajos, ni se nos muestra pesarosa tras la

realización de su deseo, como vimos a Calisto: es la mujer satisfecha y segura, sin tormentos del alma ni necesidad de otras fantasías. Por otro lado, no pide consejo a su criada —en contraste con Calisto—, aunque sí agradece su lealtad (Acto XI: «...amiga Lucrecia, y mi leal criada y fiel secretaria...enérgica, positiva y práctica: ella ajusta con Celestina el lugar y la hora del encuentro (Acto X); un mundo que busca los horizontes americanos que deja España.