

# JUDÍOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

**IX Curso Cultural Hispanojudía y Sefardí  
de la Universidad de Castilla-La Mancha**

Organizado por la Asociación de Amigos del Museo Sefardí

Coordinadores:

**Iacob M. Hassán  
Ricardo Izquierdo Benito**



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2001

## LA TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA COMO CONFLICTO DE COMUNIDADES

*Francisco MARCOS MARÍN*  
Universidad Autónoma de Madrid

Como es normal en un madrileño de mi profesión y entorno, tengo una larga y reiterada relación con Toledo, ciudad que se asocia a mis primeros viajes infantiles, a las escapadas artístico-culturales de los años de estudiante (entonces se llamaban así), a diversas intervenciones en cursos, congresos, simposios, conferencias y recepciones a lo largo de muchos años. Tantas veces he sido huésped, en los dos sentidos del término, que volver a serlo forma parte ya de la dimensión íntima de mi persona. Vale decir que me siento muy cordialmente recibido.

Para mayor abundamiento, las circunstancias de mi vida me llevaron a preparar este texto en Buenos Aires, con lo que pude tener doblemente presente esa cita de María Rosa Lida de Malkiel en la dedicatoria de su espléndido libro *La originalidad artística de la Celestina*. Esas calles de la capital rioplatense, «hechas de gran llanura y mayor cielo», sintieron mis pasos entre la esquina de Junín y Peña y la Biblioteca Nacional, cada mañana, durante las semanas de redacción y concreción de este texto.

Soy consciente, con la lógica implacable del tiempo de profesión, de las dificultades que presenta la intención expositora que me trae ante ustedes y,

como acepto mi responsabilidad, también conscientemente, me parece pertinente establecer el marco de mi presentación y los límites de mi atrevimiento. Este guión, como todos, tiene sus exigencias, pues es mi deber interpretar las recomendaciones o insinuaciones de los organizadores de esta reunión científica. Para algunos, resultará insufrible oír por enésima vez el planteamiento, siquiera sucinto, de los problemas de autoría, intención, ediciones, el manual, en suma. En mi guión son inevitables, aunque espero aderezarlos de manera que tengan, al menos, algún nuevo sabor, debido, no a la poca sal que puedo añadir, sino a las especias que aportan las distintas experiencias de los últimos meses, especialmente la relación con personas bien conocidas en el ámbito de los estudios celestinos, como Joe Snow y Dorothy Severin, entre otros, con quienes tuve el placer de coincidir en las Jornadas de Literatura Medieval organizadas, como cada trienio, por la Universidad Católica Argentina. Sin renunciar a una pequeñísima dosis de originalidad, confieso que la mayoría de los aciertos que pueda haber en mis palabras se deberá a lo que he aprovechado de otros, los laboriosos especialistas en la Tragicomedia. Los errores, lamentablemente, serán sólo míos.

Cuando se inició la preparación de este texto tenía una idea básica bastante clara: lo que me atraía era relacionar el desenlace de la Tragicomedia con la visión talmúdica de la armonía del universo, rota en el texto, como se sabe, y, especialmente, con la noción de *comunidad* en el sentido técnico de la palabra yidis *shtetl*. Expresado de esa forma es un concepto relativamente moderno, más bien vinculado a una fracción del mundo asquenazí; pero tiene, como no podía ser menos, hondas raíces bíblicas, especialmente en el *Deuteronomio*. Son, como se ve, predios presumibles, nada espectacular.

Mientras iba dando vueltas a la idea y tomando mis notas, explotó el desastre de Kósovo. Como ya había ocurrido en Bosnia, volvimos a oír todas historias de jóvenes enamorados con distintos desenlaces: los reminiscentes de Hero y Leandro, con el novio tiroteado en el camino del encuentro, los tristemente banales de la separación y los trágicos del abandono de la existencia anterior, para buscar en otros lugares una nueva vida, rotas todas las ligazones con el pasado, enfrentados a un mundo distinto con la sola compañía del otro, que ya no es el que era, porque no tiene entorno, ha perdido su definición social. También al Río de la Plata llegaron algunas de estas parejas, como

supongo que llegaron a España, con lo que su dimensión entró en el pequeño mundo de todos nosotros. Hube de rechazar, sin embargo, la tentación de convertir a Calisto y Melibea en un espejo de los muchos amantes a los que la maldad humana ha destrozado la vida, sencillamente porque su problema no es vivir una vida juntos, construir una familia, como Azorín intuyó claramente, a lo que volveremos.

La relación entre Calisto y Melibea se dirige exclusivamente al goce sensual de la pasión amorosa, sin otro pensamiento ni intención de futuro. Viven en un tiempo efímero, como ya advirtió María Rosa Lida a partir de un parlamento de Sempronio en el acto III. La fugacidad marcará su deseo, su placer y su vida toda. La intención de prolongar el gozo, de hacerlo más explícito, está en la base del paso de la *Tragedia* a la *Tragicomedia*, al alargamiento de la obra en su versión final, que es la que estamos considerando.

Suponer que el matrimonio no se plantea porque Calisto es cristiano viejo y Melibea cristiana nueva parece una simplificación excesiva. A finales del siglo XV los matrimonios con jóvenes conversas ricas no sufren, aparentemente, estigmatización. Un ejemplo representativo, ya en el siglo XVI, puede ser el de Juan Bravo, el caudillo comunero, que estaba casado con una de esas herederas; pero este hecho no se destacó especialmente en las acusaciones contra él, ni se asoció a su actividad política, ni parece haber influido en su contra. La ausencia de referencia es, en su caso, especialmente significativa. Como éste, hay otros muchos ejemplos. Con esto no queremos decir que la Tragicomedia no refleje una sociedad en la cual el problema de las dos castas no se haya convertido en central, ni negamos el entorno converso de Fernando de Rojas, hechos que nos parecen probados. Queremos destacar que esa situación de España y sus habitantes es profunda y no necesita irse discutiendo en cada detalle aparente, forma parte del entramado constitutivo, de la morada vital de los españoles.

Otra simplificación excesiva es la que defiende José Antonio Maravall en *El mundo social de «La Celestina»*. Para este autor, el rencor social de los criados hacia Calisto, nacido de las diferencias sociales, es el sentimiento fundamental. El comportamiento de los criados hacia su amo no depende de su personalidad, sino de su situación social, que acarrea la quiebra de la virtud moral. Maravall, recordemos (p. 88), entiende la obra como «una moralidad contra los malos sirvientes».

## 1. EL ARGUMENTO

De la mayor importancia que demos a la literalidad del texto argumental dependerá buena parte de nuestro enfoque, de manera que es preciso tenerlo en cuenta explícitamente:

Calisto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil disposición, de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, muger moça muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimad[a] en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada. Por solicitud del p[u]ngido Calisto, vencido el casto propósito della, ent[re]viniendo Celestina, mala y astuta muger, con dos sirvientes del vencido Calisto, engañados y por ésta tornados desleales, presa su fidelidad con anzuelo de cobdicia y de deleyte, v[i]nieron los amantes y los que los ministraron en amargo y desastrado fin. Para comienço de lo qual dispuso el adversa fortuna lugar oportuno, donde a la presencia de Calisto se presentó la deseada Melibea.

Sencillez aparente que esconde todo un piélagos. Para sumergirnos en él necesitamos, como para salir del Laberinto, un hilo conductor, un posible hilo conductor de la Literatura Española, frase que suena muy pretenciosa, pero que responde sencillamente a resultados patentes de un análisis bastante simple.

Nos parece que, si hay algo que une a las grandes obras de la literatura española, es la presencia en ellas de un componente paródico que las provoca, que incita a su escritura. Se ha señalado varias veces y hemos aportado en otras ocasiones nuestro granito de sal a esa caracterización. La obra que marca el paso inicial hacia una todavía limitada modernidad, incluso desde el punto de vista lingüístico, es el *Libro de Buen Amor*, cuya parte narrativa es una parodia del *Libro de Alexandre*. En el siglo XVI, el *Lazarillo* parodia determinada clase de epístolas, tipo muy en boga de literatura humanística; años después, el *Quijote* parodia los libros de caballerías. Por su parte *La Celestina* se contrapone paródicamente, como se ha dicho por plumas más autorizadas, a la novela sentimental y, especialmente, a la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, por lo que llena el hueco en ese hilo, en la casilla de finales del siglo XV, entre el siglo XIV y el siglo XVII.

Es claro que, si se tratara simplemente de parodias, no tendrían su condición de obras maestras. El componente paródico es lo que rompe la inercia

inicial, nada más y nada menos que el acelerón de partida, al que sigue un recorrido por la condición humana cuyo éxito es innegable puesto que, quinientos años después, seguimos debatiendo su intención, su contenido y, lo que me importa especialmente, qué significan para nosotros, hoy. Las obras simplemente paródicas, como *La gatomaquia* o *La venganza de don Mendo*, aunque sean excelentes productos en su género, carecen de la dimensión de las que venimos considerando y no las confundimos con ellas, quede bien aclarado.

En la tradición de la comedia humanística, el texto está concebido originariamente para su lectura declamada por una sola persona. Los oyentes, nos parece, situaban lo que iban oyendo en relación con su contexto cultural, captaban la oposición entre el ideal del protagonista de la novela sentimental, Leriano, en la *Cárcel de amor*, y Calisto, del mismo modo que respondían a la motivación de los nombres propios, con lo que todo se revestía de la realidad del momento de la lectura, algo perdido para nosotros, sólo recuperable parcialmente mediante una cuidadosa reconstrucción cultural, lo que implica la reinterpretación de algunas claves lingüísticas, además de literarias.

## 2. EL LIBRO Y SU TRADICIÓN EDITORIAL

Antes de tocar el problema ineludible de la autoría, es preciso situar la obra en el proceso que la conformó. Hasta 1990, la situación se limitaba a discutir la fecha de las ediciones, las ampliaciones, los cambios de título. Sin embargo, en el verano de 1989, Charles B. Faulhaber, sobre datos de Ángel Gómez Moreno, para la *Bibliografía Española de Textos Antiguos*, en la que ambos tienen un papel fundamental, encontró en la Biblioteca de Palacio un manuscrito de la *Comedia de Calisto y Melibea*, que publicó en *Celestinesca* en ese año de 1990 que marca un giro en los estudios textuales e introduce interesantes novedades en relación con las ediciones críticas y anotadas que podemos considerar «clásicas».

Tenemos ahora un manuscrito de la *Comedia* que reclama su lugar junto a los testimonios impresos, que se pueden organizar en tres bloques. En el primero situamos los ejemplares en los que la materia se divide en dieciséis actos:

- 1) «La presumida edición primera», en palabras de Peter E. Russell (p. 15), A, citada tradicionalmente como Burgos 1499, que da pie a las celebraciones del quinto centenario.
- 2) La edición de Toledo de 1500, C, que incluye la carta del autor «a un su amigo» y las once octavas acrósticas, donde se explican, por decirlo así, los problemas de autoría con el nombre de Fernando de Rojas y se añaden seis octavas del humanista Alonso de Proaza, corrector de la obra, quien da la clave para los acrósticos de Rojas.
- 3) La edición de Sevilla de 1501, D.

Parece cada vez más plausible, sobre todo desde que conocemos el manuscrito de Palacio, la tesis de Marciales, según la cual cada una de las tres ediciones de este primer bloque habría partido de una copia manuscrita diferente.

En un segundo bloque tenemos ya el nuevo título, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, con un nuevo prólogo aclaratorio, varias adiciones, pequeñas supresiones y cinco actos nuevos, el primero insertado en medio del acto XIV de la versión anterior, seguido de los otros cuatro, con lo que el antiguo XV se convierte en XIX y el XVI en XX, último en este bloque, en el que las adiciones a veces se llaman *Tratado de Centurio*, por el papel de este personaje. La razón de la inserción, nos dice Rojas, es dilatarse en los amores. Los testimonios son varios y el más antiguo parece ser la traducción al italiano de Roma, 1506; en español nada hay antes de la edición de Zaragoza de 1507, F. Al ejemplar de esta edición ya conocido, falto del inicio, podemos añadir un nuevo impreso, al parecer completo, descrito en el último número de la *Revista de Literatura Medieval*, como amablemente me hizo saber en su momento Georgina Olivetto, y publicado en edición facsimilar en Toledo en 1999. Aunque nada menos que cuatro de estas ediciones llevan la indicación topográfica de Sevilla y el año de 1502 (entre ellas la del Fondo Foulché-Delbosc de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, como ha señalado la misma Georgina Olivetto), ni son sevillanas ni de 1502. La razón de esta falsificación parece sencilla: a partir de junio de ese año se establecen los nuevos mecanismos de censura y control de libros, por lo que la falsificación de la fecha era un modo de eludir complejidades burocráticas.

El texto que se considera representativo de este segundo bloque es el testimonio J, la edición de Valencia de Juan Jofré, fechada el 21 de febrero de 1514, corregida por el mismo Alonso de Proaza que corrigió la versión C. Esa par-

ticipación continuada ha hecho pensar que su relación con la obra era más estrecha que la de corrector.

El último bloque se considera de menor importancia, se caracteriza por la ampliación de un acto, el *Auto de Traso*, que se denomina Acto XIX y que ya no se atribuye a Rojas, sino que «fue sacado de la comedia que ordenó Sanabria». Apareció por primera vez en Toledo en 1526, R, y tuvo seis ediciones hasta 1560. En nuestro análisis hemos prescindido de ese último añadido.

El manuscrito, detenidamente analizado por Charles B. Faulhaber y cuidadosamente editado (*Celestinesca*, 14 [1990] y 15 [1991]), nos permite saber más cosas acerca del proceso de composición de la obra. En primer lugar, su estudio permite aceptar la hipótesis de que no se copió de ninguna edición, sino que formaba parte de los papeles que encontró Rojas y sobre los que trabajó para dar fin a la Comedia, primero, y Tragicomedia, en su versión final. Aceptamos también la propuesta de que se trata de una copia del propio Rojas, un manuscrito hológrafo (según la comprobación paleográfica de Dorothy Severin) a partir de un manuscrito más antiguo, bastante deficiente, por su parte. Al tratarse de una copia en un manuscrito misceláneo, en un soporte de escasa utilidad para el trabajo de composición que siguió, el texto volvió a ser trasladado, dando origen a la primera versión de la Comedia.

La importancia del posible manuscrito hológrafo de Rojas no acaba ahí. Puesto que contiene la referencia a Pleberio en el argumento, con el nombre del padre de Melibea bien patente, parece claro que Rojas se encontró con lo esencial de la obra ya redactado, lo que explica su autolimitación como autor, a la que volveremos enseguida. Del mismo modo, las correcciones que intercaló en el texto copiado explican por qué en el paso de la Comedia a la Tragicomedia hubo menos correcciones en el Acto I que en el resto: sencillamente porque el Acto I ya había sido corregido cuando se compuso la Comedia. Las correcciones no fueron menores, por cierto; Faulhaber cuenta casi trescientas cincuenta correcciones sustanciales.

### 3. EL AUTOR

El primer aspecto en el que hay que aplicar una clave lingüística es el del autor. Pasaremos muy rápidamente por lo conocido: en el prólogo de «el auc-

tor a vn su amigo» que aparece por primera vez en la versión C (Toledo, 1500), el bachiller Fernando de Rojas, natural de la Puebla de Montalbán, según los acrósticos, explica que el primer acto existía y que él acabó la comedia. Una lección difícil del verso 8 de la estrofa octava podría contener una referencia a la autoría de Cota, es decir, Rodrigo de Cota, para el primer acto. La referencia explícita a Rodrigo de Cota o Juan de Mena, siempre para ese acto, sólo aparece en las interpolaciones de las ediciones que constituyen ya la *Tragicomedia*, es decir, nuestro segundo bloque.

Aunque María Rosa Lida hizo grandes esfuerzos por mostrar que la paternidad de Mena debía ser tomada en consideración, y seguimos hablando del acto I, la de Cota ha gozado de mayor favor. Ya en 1554 Alonso de Villegas Selvago, como ella misma cita (p. 19, nota), afirmó en su *Comedia Selvagia* que

Sabemos de Cota que pudo empear,  
obrando su ciencia, la gran Celestina.

La consistencia de la atribución se refuerza a partir de ciertos componentes lingüísticos, como los proverbios y refranes.

El componente paremiológico tenía en el uso lingüístico de los siglos XVI y XVII una relevancia de la que carece hoy. Testigo puede ser el raro impreso FD13 de la Biblioteca Nacional de la República Argentina:

[uan] de Luna, Iean de la Lvne. DIALOGOS || FAMILIARES, || En los quales se contienen los discursos, modo de hablar, proverbios, y || palabras Españolas mas comunes: || Muy vtils, y prouechosos, para los || que quieren aprender la lengua Castellana. || *Compuestos, y corregidos por I. DE LVNA, || Cast. Interprete de la lengua Española.* || DIALOGVES || FAMILIERS, || Où sont contenus les discours, façons de parler, proverbes, & mots Espagnols plus communs, vtils & profitables pour ceux qui || veulent apprendre la langue Espagnolle. || *Composez & corrigez par IEAN DE LA LVNE, || Interprete en icelle.* || *Dediez à tres excellent & tres illustre Prince Mon-llseigneur Louis de Bourbon, Comte de Soissons.* 1619.

En este libro de material para la enseñanza de la lengua, del que es autor el de la segunda parte del *Lazarillo*, se contienen doce diálogos, de los cuales siete ya habían sido publicados anteriormente en Londres. De él nos interesa

en este momento la comprobación de que, para dominar el arte de la conversación en español, era preciso enseñar y aprender gran número de refranes, que aparecen cuidadosamente insertados y resaltados en el texto. Esta tradición de enseñanza se mantuvo durante mucho tiempo, aunque a veces con resultados imprevistos, incluso en fechas cercanas a las nuestras: un gran romanista suizo, al llegar por primera vez a la estación de ferrocarril de Zaragoza, hace muchos años, todavía se sentía obligado a demostrar su conocimiento de la lengua coloquial con citas de este estilo, por lo que saludó a sus amables recepcionistas con la estupenda frase: «aquí estoy, de golpe y porrazo».

Este tipo de textos y de materiales del coloquio, que hoy llamaríamos *pragmáticos*, era de gran importancia y tenía un merecido prestigio, hasta el punto de que se tomaba y copiaba con libertad, pasando a engrosar el material general en el rico panorama de la enseñanza y la influencia del español en la Europa de los siglos XVI y XVII. En Francia, César Oudin fue el autor que mayor incidencia tuvo, tanto con sus métodos, como con su diccionario de las dos lenguas, española y francesa. Pues bien, en una de las ediciones de sus *Refranes o proverbios españoles traducidos en lengua francesa*, se añaden las *Cartas en refranes de Blasco de Garay* y el *Dialogo entre el Amor y vn Cauallero viejo, hecho por el famoso autor Rodrigo Cota, el tío, natural de Toledo; el cual compuso la Egloga que dicen de Mingo Revulgo y el primer auto de Celestina, que algunos falsamente atribuyen a Juan Mena*. Se trata de una edición belga, *A Bruxelles, Chez Rutger Velpius, a l'enseigne de l'Aigle d'Or pres de la Court*, 1608, dos partes: 2 h. 269 p., de la que no se conservan muchos ejemplares y que no coincide con otras de la misma obra paremiológica, que no incluyen el *Diálogo* de Rodrigo de Cota (Palau, 207-292).

El testimonio, por supuesto, aunque no es el único, es muy tardío para concederle un valor probatorio, pero coincide, en un medio generalmente fiable, con una consideración general y nos lleva a una cuestión reiterada, nuevamente puesta sobre el tapete de forma drástica por Joseph Snow en el reciente congreso de Buenos Aires: la pregunta de si son suficientes los indicios para considerar que Rojas tuvo una intervención de autor.

El profesor Snow presentó el caso en medio de todo tipo de precauciones, como era de esperar; sin embargo, para los asistentes, más allá de las palabras bien medidas, quedaba la convicción de que él realmente duda, a partir de algunos argumentos ciertamente llamativos, como el hecho de que los con-

temporáneos de Rojas no lo citan nunca como autor de *Celestina* o que, en el análisis de su biblioteca, que conocemos por el inventario de su testamento y que ha sido estudiada recientemente por Víctor Infantes, sólo figura un ejemplar de la obra, presumiblemente la edición de 1518, es decir, bastante tardía. Además, sabemos que el hijo mayor de Rojas no quiso aceptar el libro en su parte de la herencia, por lo que pasó a un hijo menor.

Sin embargo, en un momento en el que la situación no era para disimular la verdad, en el proceso inquisitorial que se siguió contra el suegro de Rojas, Álvaro de Montalbán, acusado de negar la existencia del más allá, éste declaró que su yerno *compuso a Melibea*. Este nombre, recordemos, se solía dar a la primera versión, la de dieciséis actos, si bien todo es muy difuso. Recuerda María Rosa Lida que Amado Alonso, en sus cursos sobre *La Celestina*, daba como probable el hecho de que, especialmente en el paso a la *Tragicomedia*, Rojas hubiera podido actuar como una especie de coordinador de un taller literario, dedicado a completar y finalizar la obra conservada en un manuscrito. En cualquier caso, no tenemos más testimonios que los sabidos, y mientras no haya indicaciones más seguras, podemos seguir hablando, aunque sea convencionalmente, de Rojas como autor, en un medio familiar vinculado claramente a los conversos. Esto, en todo caso, no nos autoriza a dudar de la buena fe de Rojas y su sinceridad religiosa, tal como se expresa en las múltiples instrucciones de ese tipo contenidas en su testamento. Tampoco podemos perder de vista que los contemporáneos de la obra no parecen haber visto en ella un libro especialmente peligroso. Si bien es cierto que se trasgrede el orden moral, también lo es que los trasgresores reciben un castigo total. Este elemento moralizador y crítico se superpone sobre la inicial intención paródica, juntamente con el desarrollo de los personajes y el vívido retrato de una sociedad que atraviesa una serie de crisis, manifestadas en diversos conflictos.

Por lo demás, la interpretación literal de que completó la obra en quince días de vacaciones no ha lugar, y lo mismo ocurre con otros tópicos literarios. En cambio, sigue valiendo la observación de María Rosa Lida de que el no firmar la obra y ocultar el nombre en acrósticos es una indicación clara de una intervención parcial, pero intervención, en todo caso. Que Rojas, dedicado a menesteres más serios y, a juzgar por lo que sabemos de su vida y muerte, asentado en posturas religiosas y sociales conservadoras, no tuviera un afecto especial a esa intervención literaria suya de épocas más turbulentas, pare-

ce normal, sobre todo porque parece claro que él no estuvo nunca especialmente interesado en reclamar más que una cierta intervención. Aunque *La Celestina* no fuera una obra especialmente perseguida, no cabe duda de que tuvo sus detractores, por su peligroso contenido moral y, de hecho, originó un género que llega a incidir en lo pornográfico, tanto para los estándares del XVI como para los de muchas personas de nuestra época. Si, además, se relacionaba el origen de la obra con un converso como Rodrigo de Cota, Rojas ya había tenido las suficientes experiencias familiares de relación con la Inquisición como para no querer aparecer como excesivamente relacionado con una obra que, en realidad, ni era ni consideraba del todo suya.

#### 4. COMUNIDADES Y CONFLICTOS

Llama la atención la facilidad con la que los críticos literarios modifican las interpretaciones lingüísticas, para que coincidan con sus hipótesis. Afortunadamente, el manuscrito refuerza una opinión clara: Rojas trata a Calisto con desprecio intelectual, es su personaje paródico, además de romper el orden del universo, es un anti-Leriano, elige el mal servicio de amor, cita mal a los clásicos, es, diríamos hoy, un semiculto. Incluso carga las tintas en relación con el manuscrito, haciéndolo parecer peor de cómo lo presentaba el primer autor. Se ha discutido hasta la saciedad la condición de *estado mediano* que se le atribuye en el argumento, intentando justificarlo por las exigencias del género, que luego llevarían a que, aunque de Pleberio y toda su casa se dice que son ricos, el nombre sería un guiño del autor para decir, en ese caso, lo contrario, o sea, que todos son medianos porque el género de la comedia exige personajes de estado mediano.

La Tragicomedia no opone a una clase contra otra, a los criados cegados por el rencor contra Calisto. La oposición es de otro tipo y tiene tres partes: *Celestina* y su grupo captan a los criados, tornándolos *desleales*, en conflicto, por un lado con Calisto y por otro con Pleberio y su casa. La obra no deja dudas de que Calisto y Melibea ya se conocían, ni de que Pleberio conocía a Calisto y sus circunstancias: así se lo recuerda Melibea antes de arrojarle desde la torre.

Pleberio es el hombre del pueblo que se hizo rico con el cambio en los modos de posesión de la riqueza que caracterizaron a su época. La explica-

ción que nos ofrece Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario en latín y romance* (Sevilla: Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberga, Magno Herbst de Fils & Tomás Glockner, 1490) aclara algunos matices en la caracterización de Melibea:

{IN1.} Generosus. es enesto diferente de noble *que* genero/so es de fecho: & noble puede ser por parentesco /o por mucha riqueza. generoso por noble: o fuerte puso. Marco. tulio enel .3. delos officios. Qui essem /vt argentarius apud omnes homines generosus.

Melibea no es *de noble linaje*, es una *muger moça*, es decir, «soltera», *muy generosa, de alta y serenissima sangre, sublimada en prospero estado*. A sus veinte años, no es una niña, ya tendría que estar casada, correspondería a la situación de una mujer de unos 35 años hoy día, con las salvedades que hay que hacer siempre en ese tipo de equivalencias. Mientras que la combinación de *sangre y alta* forma una locución semifija banal, con *serena* no la tenemos registrada en otro lugar de nuestro corpus (que es amplio, pero no exhaustivo). *Alta y real, alta y subida, alta y legítima* son las combinaciones con *sangre* que podemos atestiguar, en este momento. *Sereno* vale por «claro, quieto, tranquilo», en combinación con *sangre* hay que elegir la primera acepción. Incluso podemos aducir un ejemplo de la combinación de varios de estos adjetivos o formas emparentadas, en la obra de Gauberto Fabricio de Vagad: *Coronica de Aragon* (Zaragoza: Pablo Hurus, 12 de septiembre de 1499):

[f. 160v] Este rey pujante: fallamos que nacio en napoles: dela esclareçida y muy alta reyna /doña blanca: fija del rey don carlos de napoles /el segundo. assi *que* bien como por la parte del rey su padre /salio de la illustre y tan escogida /y muy alta sangre de godos. bien assi por la de la madre /descendio por liña recta dela clara generosa y sangre muy subida y real delos doze pares de Francia.

En síntesis, Melibea y su familia, si atendemos a los datos de los lexicógrafos y a los cotextos en que se sitúa su caracterización, se presentan como distintos de Calisto y la suya. Más adelante se nos aclarará incluso que la riqueza no sería una diferencia entre ellos: Celestina afirma que con un poco de lo que le sobra a Calisto ella podría salir de la pobreza. Melibea, en el elogio de Calisto, retoma y amplía partes del prólogo:

Mira la nobleza y antigüedad de su linaje, el grandíssimo patrimonio, el excellentíssimo ingenio.

Mas recordemos, el drama no es la imposibilidad del matrimonio, éste ni se plantea, entre Calisto y Melibea. Se nos advierte antes del argumento, se trata de la codicia, por parte de los criados, y la lujuria, por parte de todos, criados y amos jóvenes, además de un pecado especialmente sensible desde la perspectiva veterotestamentaria, el de idolatría, achacable tanto al comportamiento del modelo sentimental como al de Calisto: considerar a su dama como Dios. Sempronio reprocha a Calisto que casi roce la blasfemia en esta consideración de Melibea, pero éste no se arredra y prosigue afirmando que es Melibeo, que cree en Melibea y que adora a Melibea. Se pone a una criatura en lugar de Dios por el *desordenado apetito*.

Con estos datos nos acercamos al conflicto de comunidades, cuando vemos por dónde se introduce el desorden, el nuevo becerro de oro o los nuevos baales. De mantenernos ahí, permaneceríamos en el terreno de la moralidad, aunque ya hemos dicho que la obra ni se queda en una moralidad contra los malos criados, como quería Maravall, ni se limita a ser una parodia de la novela sentimental, exagerando los sentimientos y expresiones de esos amantes y llevándolos a su opuesto, como una *reductio ad absurdum*. Los conflictos se sitúan también en el terreno económico; pero la oposición principal se sitúa entre una concepción conservadora de la comunidad cerrada, de predominio social, y otra innovadora de la comunidad abierta, de predominio individual, en la que se impone el concepto de liberalidad. Las implicaciones económicas son fundamentales, pero pueden enfocarse de otra manera, aprovechando incluso buena parte de las apreciaciones correctas del mismo Maravall, teniendo en cuenta además la discusión teológica sobre la aceptabilidad moral de estos nuevos modos de beneficio, en concreto, la aceptabilidad moral del lucro por intereses del capital. El drama surge porque quienes han pensado que la nueva estructura de la comunidad los favorecería, caso de los conversos que acceden al nuevo orden, pero no sólo de ellos, se encuentran con que no es así, con que nuevamente vuelven a quedar excluidos y el mundo que han contribuido a crear se vuelve contra ellos.

La clave, realzada por su situación, ha de buscarse en el discurso final de Pleberio. En él encontramos, en la queja angustiada del padre, también la oposición del pre-capitalismo frente a la aristocracia, anticipo de la visión econó-



mica humanista que se acabará plasmando en la escuela de Salamanca, desde donde influirá en los teóricos del capitalismo europeo de los siglos XVII y XVIII. Rojas podría representar aquí el papel más acorde con su postura religiosa conservadora, de interpretar la situación en que queda Pleberio, sin su única hija, como castigo al lucro por la ganancia en el negocio o, quizás mejor, como castigo a quienes optaron por una actitud complaciente con las novedades individualistas introducidas en la comunidad, tanto en los comportamientos económicos como en los sociales, puesto que Pleberio se nos presenta con tintes decididamente modernos, en aspectos tan notables como su idea de que las jóvenes deben tener algo que decir cuando se trata de su matrimonio. Sería, en la parte económica, la plasmación literaria de la discusión jurídica y teológica sobre la justificación del interés como base de la ganancia, el anticipo de las teorías de la plusvalía. Recordemos que la postura conservadora negaba la posibilidad de aceptar moralmente los beneficios del capital, es decir, que el dinero, por el sólo hecho de tenerlo, rindiera. Los teólogos discutieron arduamente, hasta que se sentaron las bases de la teoría económica moderna y se aceptaron los fundamentos del sistema capitalista; pero a esa solución no se había llegado todavía cuando se escribía la Tragicomedia.

La consecuencia fue la ruptura del orden medieval, colectivo, y su sustitución por un nuevo orden individual, que Calisto y Melibea, Celestina, los criados y las prostitutas representan en su extremo. Areusa, por ejemplo, plasma toda su ambición en tener casa propia y no servir. Esta ruptura, como destacó acertadamente Américo Castro en *Aspectos del vivir hispánico*, resultó especialmente dolorosa para los conversos, porque les hizo más difícil su incorporación a un mundo cuya superficie cambiaba cuando ellos trataban de aposentarse en ella. A lo largo del siglo XV los vemos situarse en esferas antes inalcanzables, sobre la base de su mérito individual. Mientras que en los *Proverbios* don Sem Tob de Carrión se había lamentado de su desubicación social, al componer la *Celestina* ya había llegado a ser posible que, en la primera mitad del siglo XV, un rabino de Burgos fuera obispo y que también lo fuera su hijo: son los casos de Pablo de Santa María y Alonso de Cartagena. En el momento en que esta situación parecía haber llegado a un punto satisfactorio, todo este orden tan trabajosamente conseguido se subvierte, dando paso a una nueva estructura comunitaria, que Rojas nos presenta como un desorden indeseable, como un conflicto entre la comunidad unida y la comunidad que se disgrega en los individuos.

Pleberio es un personaje vinculado al gran desarrollo del comercio marítimo que se produjo a fines del XV. Maravall (p. 47) lo pone en relación con el retrato de Federico de Montefeltro, por Piero della Francesca, en el que los veleros del fondo representan su papel de símbolos, dentro de la pormenorizada simbología del retrato de la época. Es el hombre que puede decir de sí mismo *adquirí honras*, el aprecio de los demás, que se gana con el dinero propio, dentro de la teoría de la liberalidad, para la cual, tan importante como ganar bien el dinero, es gastarlo bien. Pleberio construye navíos, casas, mientras que Calisto entrega a la alcahueta una cadena de oro. Pleberio gasta bien y Calisto mal, pero ninguno de los dos escapa de las consecuencias de la mundanización, que conduce a la catástrofe. Calisto y Melibea se han antepuesto a Dios, por su apetito; Pleberio ha antepuesto el mundo a Dios, el mundo que es la *haec vita* de Petrarca (Russell, p. 66, n. 98).

El nuevo orden se impone en lo económico, pero no en las relaciones humanas. Este es un aspecto al que los investigadores materialistas, como Braudel o el mismo Maravall, siempre están ciegos. Surge entonces un sentimiento completo del fracaso: ni siquiera valen los altos muros, las riquezas, los barcos, todos los signos de la nueva clase. Pleberio se lamenta del *mundo*, es decir, de *esta vida* que él ha contribuido a construir, que ahora lo destruye.

En los ambientes en los que han sentido que el mundo los envolvía en una atmósfera de la que querían enajenarse, ciertas comunidades judías, en épocas más modernas, han sido conscientes del peligro y han reaccionado desarrollando una comunidad coercitiva, aglutinadora: el *shtetl*. En los *shtetlakh* de la Europa oriental, cuando un padre hacía algo reprobable, sus hijos e hijas tenían luego dificultades para casarse adecuadamente, e incluso se veían imposibilitados. La exigencia de una ascendencia honrosa, técnicamente *yikhus*, se justifica con una interpretación de *Deut 24,16*:

No morirán los padres por culpa de los hijos ni los hijos por culpa de los padres. Cada cual morirá por su propio pecado.

a partir de *Ex 20,5*:

yo Yahveh, tu Dios, soy un Dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me odian, y tengo misericordia por mil generaciones con los que me aman y guardan mis mandamientos.

Los dos pasajes, en la interpretación judaica, no en la cristiana, fueron relacionados en el comentario de Rašbam, es decir, rabí Samuel ben Meir (1085-1174), nieto y discípulo de Salomón ben Isaac, Raší. El texto del *Éxodo* se repite en el mismo libro, 33,7, en boca de Yahveh, y en la transmisión del Decálogo, cuando Moisés cita literalmente a Yahveh, en *Deut* 5,9.

La respuesta cristiana se encuentra en el evangelio de Juan, 9,2-3, en la curación del ciego de nacimiento:

Y le preguntaron sus discípulos: «Rabí, ¿quién pecó, él o sus padres, para que haya nacido ciego?»<sup>3</sup> Respondió Jesús, «Ni él pecó ni sus padres; es para que se manifiesten en él las obras de Dios».

En el caso del *yikhus* se trata de una derivación en busca de solucionar un problema que aparece ya en este cambio social, en el cual se rompe la diversidad universal de la creación. La comunidad, que es un concepto amplio, en el que no sólo caben las personas, sino también los animales y hasta las plantas, constituye un ambiente ecológico, incluso en el sentido moderno del término. Por su carácter coercitivo, la comunidad prima sobre el individuo y, cuando éste se impone, como en nuestro texto, el todo se resiente, porque el desorden desaglutina y la comunidad desaparece. Los muros que estas comunidades construyeron para protegerse, físicos o espirituales, no resistieron tampoco la presión del entorno.

La comunidad, sin embargo, tiene que rehacerse, tratando de eliminar lo que la disgrega. Ésa es la raíz del conflicto. Por ello el discurso de Pleberio aparece como un texto en parte ambiguo y en parte incoherente, si no se introduce ese factor comunitario de construcción, en el que ya no cuenta *esta vida*, el *mundo* que él ha creado, por encima del orden natural, equilibrado, integrado. Si seguimos esa posible interpretación judaica, Pleberio ha roto el equilibrio del universo con sus actividades económicas y comerciales y es castigado en su primera generación. Para la interpretación cristiana no ocurre lo mismo. La *haec vita*, esta vida, se convierte ahora, con las palabras de la Salve, *in hac lacrimarum valle*, en este valle de lágrimas, se deja la puerta abierta a la salvación. Se apunta directamente a una referencia mariana. Para un creyente cristiano no hay duda del mensaje: el conflicto lleva consigo un desamparo y también una esperanza indefectible. La comunidad será reconstruida.

La irrealidad de los altos muros y su incapacidad de proteger ha sido sentida especialmente en la reflexión poética sobre los clásicos. Azorín, en «Las Nubes», de su libro *Castilla*, nos presenta a Calisto y Melibea en el círculo eterno del tiempo, encerrados en los muros de su individualidad, en la nebulosa sensación de una vida común que sólo sirve para que, al final, una joven de ojos verdes vuelva a encontrarse con un galán que salta las tapias en busca de su azor. Hay que estar en el secreto para saber que todo no es más que una nube cuyos contornos nos parece que dibujan figuras y situaciones. Por el contraste amable, sentimos la agudeza del dolor que Rojas nos presenta y el castigo parece más duro.

En *Clamor*, la séptima sección de la segunda parte, *Que van a dar en la mar*, está dedicada al huerto de Melibea. El poeta se siente atraído por ese espacio que se quiere proteger en sí mismo, separado. Jorge Guillén regresó al huerto de Melibea para tratar de salvar el mundo escondido tras las altas tapias. Pero ninguna tapia es tan alta como para mantener a su comunidad a salvo de los conflictos que nacen del corazón del hombre.

### MÍNIMA BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA CELESTINA

- Américo CASTRO, *La realidad histórica de España* (México: Porrúa, ed. renovada 1966).
- Alan DEYERMOND, *The Petrarchan sources of «La Celestina»* (Londres: Oxford University Press, 1961).
- Charles B. FAULHABER, «*Celestina* de Palacio: Madrid, Biblioteca de Palacio, ms 1520», *Celestinesca*, 14,2 (1990), pp. 3-40.
- Charles B. FAULHABER, «*Celestina* de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?», *Celestinesca*, 15,1 (1991), pp. 3-52.
- Stephen GILMAN, *The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of «La Celestina»* (Princeton: University Press, 1972); trad. esp. *La España de Fernando de Rojas* (Madrid: Taurus, 1978).
- María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina* (Buenos Aires: Eudeba, 1962).
- José Antonio MARAVALL, *El mundo social de «La Celestina»* (Madrid: Gredos, 1964).
- Miguel MARCIALES (ed.), *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, al cuidado de Brian Dutton y Joseph T. Snow (Urbana: Univ. of Illinois, 1985 = Illinois Medieval Monographs 1-2).

- Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «La Celestina as Hispano-Semitic Antropology», *Revue de Littérature Comparée*, LXI (1987), pp. 425-453.
- Peter E. RUSSEL (ed.), Fernando de Rojas *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Madrud; Castalia, 1993).
- Nicasio SALVADOR MIGUEL, «El presunto judaísmo de *La Celestina*», en: *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom* (Liverpool: Univ. Press, 1989), pp. 162-177.
- Dorothy SEVERIN (ed.), *La Celestina* (Madrid: Cátedra, 1987).
- Joseph T. SNOW, «*Celestina*» by Fernando de Rojas, *an annotated bibliography of world interest, 1930-1985* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985).