

## La conciencia de Melibea

Laura Mier  
SEMYR - Universidad de Salamanca

*Para Isabel y Paula, y su éxito*

Melibea es el único personaje de *La Celestina* dominado por tan profundo conocimiento de sí misma que le hace tener claro en todo momento qué es lo que quiere y cómo conseguirlo. Oscila a lo largo de toda la obra, dentro de los límites que impone el género dramático, entre los dos polos que modulan su comportamiento; el amor y el miedo a que este amor se haga «público» hasta el suicidio final donde confluyen de manera inevitable<sup>1</sup>. Volver de nuevo sobre este personaje es, por lo menos, arriesgado, sin embargo, me parece necesario ver la consistencia que hace de Melibea un ser extremadamente consciente, alejado por un lado, de la visión romántica tradicional que hace de ella una heroína del amor y, por otro, de la tradición más reciente que ve en Melibea un simple juguete del destino de Celestina.

Dadas las imposiciones del género teatral Melibea es, junto a Calisto, presentada a través de su propia voz en la primera escena<sup>2</sup>. El lector/espectador no tiene una visión previa proporcionada por los otros personajes como sucede, por ejemplo, en el caso de Celestina. Hay dos elementos en este diálogo que delatan, desde mi punto de vista, el interés de Melibea por Calisto, por un lado, el hecho de que responda con preguntas y, por otro lado, la respuesta «pues aun más igual galardón te daré yo, si perserveras»<sup>3</sup>, que invita a Calisto a continuar la «recuesta». Las pregun-

1.- Es lo que María Rosa Lida llamó «arraigo en la sociedad» (*La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1964).

2.- La única presentación previa de Melibea es en el argumento general: «mujer moza muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado, una sola heredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa muy amada», que sitúa el personaje en su contexto familiar. Todas las citas serán de la edición de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 23 y 24.

3.- P. 27.

tas de Melibea suponen una ruptura con el papel tradicional asignado a la dama por el código del amor cortés en consonancia con la declaración de amor de Calisto, tan abierta y abrupta, y hacen ver una «curiosidad»<sup>4</sup>, poco habitual, también vista como ingenuidad o ironía peligrosamente juguetona<sup>5</sup>.

Sin embargo, también somos testigos en esta escena de lo que Otis Green llamó la «furia de Melibea»<sup>6</sup>, la reacción desorbitada que tiene al comentario de Calisto «¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!», enfadándose y echándolo de su vista. Calisto ha interpretado correctamente las anteriores intervenciones de Melibea, respondiendo gradualmente con más entusiasmo hasta que éste choca con el rechazo frontal e incomprensible de su dama<sup>7</sup>. Si tenemos en cuenta cómo va a ser el comportamiento de Melibea a lo largo de la obra veremos que su honor, o como prefiero verlo yo, su temor a que las esferas sociales pública y privada confluyan en una sola, toda esta escena tiene mucho más sentido<sup>8</sup>.

4.– Salvador de Madariaga, «Melibea», en *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972. Después de este trabajo ha sido lugar común de la crítica celestinesca.

5.– El carácter anticortesano de la tragicomedia ha sido estudiado de una manera mayoritaria desde la perspectiva de Calisto —en el fundacional artículo de Dorothy Severin, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279, Melibea no es considerada paródica y por tanto no portadora de la parodia cortesana— y muy minoritariamente desde el comportamiento de Melibea, sin embargo, el artículo seminal de Otis Green, «La furia de Melibea», *Clavileño* 6 (1954), pp. 1-3, sugiere que la furia de Melibea está explicada como una justa reacción a la falta de cortesanía de Calisto, que se niega a ser *fehndor* y por tanto debe recibir la respuesta airada de la dama que demanda el servicio cortés con sus cuatro etapas. María Eugenia Lacarra caracteriza a Melibea como «buena conocedora del lenguaje cortés, pero cuyas reglas no sigue», empezando por sus preguntas, que ya suponen una ruptura del código («La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», *Celestinesca*, 13:1 (1989), pp.11-30).

6.– La entrega amorosa de Melibea y su «furia» han sido sin duda los aspectos de este personaje que la crítica más se ha esforzado por comprender. Así la furia de Melibea ha sido interpretada como un rasgo de la firmeza de su carácter y también como una debilidad, en consonancia con las teorías psicológicas de la época: para Louise Fothergill-Payne (*Seneca and «Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988) el senesquismo de Melibea se ve en la presencia de las pasiones de la ira y el amor; para Charles Fraker («The four humors in *Celestina*», *Approching the Fifth Centenary*, edición de Ivy Corfis & Joseph Snow, Madison, HSMS, pp. 128-54) Melibea tiene un temperamento colérico solar, que es el que determina su ira; por último María Eugenia Lacarra («La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120) recoge las ideas de estos dos trabajos para concluir que el libidinismo de Melibea es sólo comprensible desde un temperamento colérico.

7.– Tradicionalmente Calisto ha sido visto como una figura paródica y en eso estamos de acuerdo. No obstante, en esta primera escena interpreta con corrección lo que Melibea le dice, de ahí que decida contratar una alcahueta para que se le acerque.

8.– Para María Rosa Lida, Melibea «halla el sentido íntimo y moral del honor», en oposición a la «norma social y externa», «ella, tan cuidadosa de la reputación aneja a su categoría social, viene a postergarla y descubrir así un honor individual que no contradice sino supera

La localización de esta primera escena ha sido un tanto polémica, ya que carece de cualquier tipo de acotación que clarifique su escenario<sup>9</sup>. Sin embargo no parece osado aventurar que se trate de un espacio público. Tal vez no tan público como una iglesia, pero desde luego un espacio alejado de la intimidad. En caso de que se tratara del propio jardín de Melibea, como reza el argumento al primer acto<sup>10</sup> sería de día, con lo cual expuesto a miradas ajenas, especialmente las de la propia casa de Melibea. Pues bien, teniendo en cuenta la «publicidad» del lugar viene a ser lógico que Melibea, preocupada constantemente por este tema, una vez comprobado el interés de Calisto, decida que no es apropiado continuar por el camino que parece que ambos quieren transitar y decida cortar la conversación de una manera brusca para no comenzar a engendrar la sospecha de su «yerro»<sup>11</sup>.

De hecho Calisto en el primer auto decide contratar los servicios de una alcahueta profesional que le acerque a Melibea y parece lógico pensar que hay cierta esperanza de éxito detrás de este acto. Calisto, así, de una manera muy atípica, decide continuar con ese «servicio» requerido por Melibea, eso sí, pagando para que alguien lo haga por él de una forma más rápida y eficaz —se trata de una profesional, no lo perdamos de vista— y, curiosamente, la actitud de Celestina con Melibea en el auto IV sigue muchas veces la forma estereotípica de la «recuesta».

En el acto IV llegamos a la piedra de toque del enamoramiento de Melibea. Que somos invitados a presenciar un hermoso duelo de «esgrima

su primitivo sentimiento», *La originalidad...*, pp. 427-428. En esta misma línea afirma Francisco Rodríguez Cascante «el concepto medieval del honor se trasgrede, puesto que Melibea y Celestina no entienden el honor como la 'fama' medieval, aunque en un nivel apariencial lo presentan así, como estrategia para no ser excluidas de los espacios sociales donde viven» & «El honor para Celestina consiste en su profesionalismo, en la destreza con la que asume su oficio de alcahueta y mediadora. Para Melibea, el honor se desplaza de la protección de la fama para convertirse en la defensa de su conciencia autónoma como sujeto individual», «La seducción de Melibea...», pp. 24 & 31.

9.— Se ha conjeturado bastante sobre el lugar donde se desarrolla esta primera escena. Para Martín de Riquer, «Fernando de Rojas y el primer auto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 41 (1957), pp. 373-395, la escena se desarrolla en una iglesia. Para Miguel Garci Gómez, «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, 9 (1987), pp. 11-22, *Calisto: soñador y altanero*, Kasel, Reichenberger, 1994, y para Ricardo Castells, «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14 (1990), pp. 17-39, se trataría simplemente de un sueño de Calisto. Donald McGrady sostiene que no conservamos el verdadero comienzo de la obra al haberse perdido algunos folios iniciales de la primera edición, «The Problematic Beginning of *Celestina*», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 17-39.

10.— «Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo halló ahí a Melibea, de cuyo amor preso comenzole a hablar», p. 25.

11.— Como señala Emilio de Miguel, además es imprescindible echar a andar la obra, con lo cual una negativa tiene mucho más sentido que una rápida aceptación, «Melibea en amores: vida y literatura, 'Faltándome Calisto, me falte la vida'», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, edición de Pilar Carrasco, *Analecía malacitana* anejo xxxi (2000), pp. 29-66, [36-38].

dialéctica»<sup>12</sup> entre dos mujeres inteligentísimas con intereses muy firmes parece estar bastante claro y aceptado entre la crítica, lo que aún sigue siendo materia polémica es el papel de la magia en todo esto. Los que somos de la opinión de que Melibea está claramente enamorada en la primera escena, o, por lo menos, interesada, no vemos necesario el efecto de la *philocaptio* y sí de la intervención dialéctica de Celestina<sup>13</sup>. Por el contrario, si se considera que en la primera escena Melibea ha mantenido una actitud de rechazo que cambia repentinamente en el auto IV sólo se puede comprender este cambio teniendo en cuenta el conjuro que Celestina realiza en el auto III<sup>14</sup>. Si bien es innegable la importancia de la magia en el texto y se debe considerar como un «tema integral», pero no para explicar el comportamiento de Melibea, ya que no es necesario, sino más bien para entender la caracterización de Celestina. Con esto no pretendo insinuar que Rojas no creyera en la magia, sino que ese debate queda fuera de estas páginas; «Rojas, maestro de la ambigüedad literaria, no introdujo las artes negras para emitir su personal juicio sobre la materia, sino como ingrediente artístico»<sup>15</sup> y como tal creemos que ha de considerarse.

Más aún, la propia Celestina no confía totalmente en la efectividad de su conjuro y así lo manifiesta en el monólogo camino a casa de Melibea. Intenta calmar su temor buscando buenos agujeros y el mejor que encuentra es el más humano de todos; que esté Lucrecia en la puerta y que

12.– Emilio de Miguel, art. cit., p. 38.

13.– Hay quienes creen por encima de todo en la habilidad dialéctica de Celestina para conseguir un cambio en la voluntad de Melibea: Salvador de Madariaga, «Melibea», en *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972; María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*; Otis Handy, «The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea», *Celestinesca*, 7.1 (1983), pp. 17-27; Joseph Snow «Alisa, Melibea y la magia», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 15-18; Francisco Rodríguez Cascante, «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25.1-2 (2001), pp. 21-46. E incluso, como yo, quienes creen que Melibea ya está enamorada desde el principio y no es necesario provocar ningún cambio, sino facilitar el contexto apropiado: Erna Ruth Berndt, *Amor, muerte y Fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1963; Emilio de Miguel, art. cit.

14.– El seminal trabajo de Peter Russell («La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 243-276) en el que se documenta profusamente el uso de magia en la época de Rojas y sus niveles de implicación diabólica ha dado lugar a otros estudios en los que se desarrolla la idea. Véanse, entre otros: Pedro Catedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989; Alan Deyermond, «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12 y «Symbolic equivalence in *La Celestina*: a postscript», *Celestinesca*, 2.1 (1978), pp. 25-30; Manuel da Costa Fuentes «Celestina's hilado and related symbols» *Celestinesca*, 8.1 (1984), pp. 3-12; Olga Lucía Valbuena «Sorceresses, Love Magic and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*», in *PMLA*, 109 (1994), pp. 207-24.

15.– Ana Vian Herrero, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amoratorio en *La Celestina* y en su linaje literario», *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 209-238 [216].

ésta sea prima de Elicia para facilitarle el acceso a la casa<sup>16</sup>. Más adelante, cuando Melibea reacciona enérgicamente ante el nombre de Calisto, Celestina enseguida echa de menos su conjuro: «(En hora mala acá vine si me falta mi conjuro. ¡Ea, pues, bien sé a quien digo! ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!)»<sup>17</sup>. Como bien señala Ana Vian citando a María Rosa Lida «no hay por qué olvidar el influjo de otras fuerzas dramáticas que también contribuyen al encuentro de los enamorados: la Fortuna, por ejemplo»<sup>18</sup>. Celestina misma sabe que su palabra es también poderosa y necesaria.

Melibea hace uso de un extraordinario conocimiento de la situación en varios momentos de esta escena; reconoce a Celestina oportunamente para crear cierta proximidad y la despide en el momento en el que ve que nada más parece ir a suceder. El hecho de haber reconocido ya a Celestina, a pesar de haber sido vecinas, implica que Melibea sabe qué tipo de persona es y, sobre todo, a qué se dedica. Parece un poco arriesgado volver a aventurar su supuesta ingenuidad para explicar que la despide. Parece más coherente pensar que al ver que no había ningún mensaje más que el simple hilado fuerza su salida. Al ver esto Celestina rápidamente recupera el espacio creado tras el reconocimiento para comenzar su particular «recuesta».

Los términos en los que se desarrolla esta singular «recuesta» son premeditadamente ambiguos. Resulta un poco difícil creer que Melibea, una vez configurada por Celestina como «angélica», crea que «una palabra de su noble boca»<sup>19</sup> sanará a un enfermo de muerte: palabra, nótese, que no oración, como después transforma Celestina. La propia Melibea pide primero más información para adecuar su reacción: «no te entiendo si más no declaras tu demanda» y después manifiesta la curiosidad por saber «quién es ese doliente, que de mal tan perplejo siente que su remedio y pasión salen de la misma fuente»<sup>20</sup>, no cuál es ese mal. Por estas intervenciones podemos deducir que Melibea sabe muy bien qué terreno pisa y hacia dónde se dirige. Además sabemos que conoce el código médico-literario de la enfermedad de amor, no sólo porque confiesa en su monólogo final ser una persona con lecturas, sino porque será ella misma quien lo utilice para explicar su «mal» a Celestina y encontrar, así, la excusa

16.- «Todos los agujeros se aderezan favorables, o yo no sé nada desta arte. Cuatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oí por la calle fue de un achaque de amores; nunca he tropezado como otras veces; las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase; ni me estorban las haldas, ni siento cansancio en andar; todos me saludan; ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras nocturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria», p. 113.

17.- P. 127.

18.- «Transformaciones...», p. 216.

19.- P. 124.

20.- P. 126.

para que seguir adelante no dañe frontalmente su honor. Exactamente igual que Celestina está haciendo ahora con ella y de la misma manera que Melibea lo está interpretando: «¡Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas más! No pases adelante. ¿Es ése el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos pasos?»<sup>21</sup>.

Su actitud parece cambiar por completo al oír el nombre de Calisto. Y en efecto, tiene lugar el segundo episodio de la «furia de Melibea» dirigido en esta escena primero contra Celestina y más adelante contra Calisto, la segunda vez que éste es mencionado. Melibea reacciona contra Celestina por ser «alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros»<sup>22</sup>, es decir, por la misma razón que fue provocada la primera vez; por la posibilidad de que su comportamiento privado se haga público. La propia Melibea manifiesta su rechazo a «publicar» la osadía de Celestina<sup>23</sup>, de la misma manera que no «publicó» la de Calisto en la primera escena y admite ante Celestina que fue blanda con él: «Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo o quedava por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dexarle por loco que *publicar* su grande atrevimiento»<sup>24</sup>.

Parece, no obstante, que lo que realmente afecta a Melibea es oír el nombre de su amado, ya que desde la primera mención de Celestina hasta la última veremos en ella una afectación ascendente hasta llegar al reconocimiento y la confesión de su amor, previo desmayo, momento de máxima tensión y de final abandono. Ninguna de las palabras de Celestina es tan poderosa en Melibea como la mención del nombre de Calisto. Al contrario que Calisto, Melibea está sincera y puramente enamorada, «es una mujer en quien súbitamente arde una gran pasión [...] con la imperiosidad de la más grande y honda de las pasiones su ser subconsciente se entrega desde el primer momento»<sup>25</sup> de ahí que la mención de su nombre sea tan poderosa que pueda lograr el desmayo del acto x. La verdadera palabra mágica es, pues, «Calisto».

Celestina ve ante la furia y las reiteradas preguntas que Melibea le hace para continuar la conversación una rendija por la cual se cuele el sentimiento de Melibea y decide cambiar la fe prohibida de la magia por la autorizada de la religión: la petición ahora de una oración, no de «una palabra de tu boca» proporciona a Melibea el marco cristiano moral apropiado para poder acceder a lo que Celestina le pide, lo que ella misma

21.- P. 126.

22.- *Ídem*.

23.- «Por cierto, que si no mirase a mi honestidad y por no publicar su osadía dese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo», p. 127.

24.- P. 128.

25.- Salvador de Madariaga, *Melibea*, p. 80.

quiere y, sobre todo, la seguridad de que todo va a quedar en la esfera privada. Que Melibea quiera entregar la oración en secreto y que quiera que Celestina vuelva al día siguiente es para Lucrecia el síntoma de la perdición<sup>26</sup>. Que Melibea mienta a su madre es síntoma de que sabe que lo que hace no es apropiado en la esfera pública. El momento final de complicidad se produce cuando Melibea no quiere que Calisto se entere de su «airada» reacción.

Melibea queda tópicamente configurada como enferma de amor en el «estallido emocional de este monólogo en el que reconoce ante sí misma toda la fuerza de su enamoramiento»<sup>27</sup> del auto XII. Se confiesa a sí misma el amor de Calisto que ha surgido a través de la «vista», no a través de las palabras de Celestina, como, por otro lado, era la creencia habitual. Lo que llama la atención en este monólogo es que Melibea, una vez admitidos ante ella misma y ante el lector/espectador sus verdaderos sentimientos, lo que establece es un plan, del mismo modo que preparará su suicidio, para poder dar rienda suelta a sus sentimientos sin que «se desdore aquella hoja de castidad». La estrategia utilizada es la misma que Celestina ha usado con ella: «publicar ser otro mi dolor, que no el que me atormenta»<sup>28</sup>. Plenamente consciente de su condición de mujer enamorada hace llamar a Celestina para que le proporcione el remedio a su «enfermedad». Melibea tampoco se engaña con la actitud de Calisto, sabe perfectamente que no ha hecho nada por conquistarla y por eso, y por su naturaleza de enamorada, manifiesta sus temores: «¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, quando de parte de aquel señor, cuya vista me cativó, me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuera a descubrir mi llaga quando no me sea agradecido, quando ya desconfiado de mi buena respuesta, aya puesto sus ojos en amor de otra?». En todo momento Melibea vive su propio amor; no el de Calisto por ella.

A pesar de necesitar la complicidad de Lucrecia, Melibea sólo es capaz de «publicar su dolor» cuando la echa de la escena. El proceso ascendente que comenzó en el auto IV con la primera mención del nombre de Calisto alcanza aquí su punto culminante tras el desmayo de Melibea, que sólo es capaz de admitir «públicamente» su amor tras perder temporalmente la conciencia, lo que, por otro lado, delata la autenticidad de sus sentimientos. Al irse Celestina, Melibea sabe que necesita a Lucrecia como confidente para poder llevar a cabo la cita nocturna que acaban de concertar y hace gala del discurso de la inevitabilidad, que también estará presente en su intervención final, para ponerla de su lado y mantener,

26.- «¡Ya, ya: perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. Fraude hay. ¡Más le querrá dar que lo dicho!», p. 134.

27.- Emilio de Miguel, art. cit., p. 49.

28.- P. 220.

así, su cita en secreto: «ya has visto cómo no ha sido más en mi mano. Cautivóme el amor de aquel cavallero». Curiosamente Lucrecia ya había notado el enamoramiento de Melibea.

En la primera cita nocturna Melibea vuelve a impostar tópicamente su dureza para comprobar la veracidad de los sentimientos de Calisto. Una vez comprobados muestra su carnalidad y su deseo: «¡Cuánto más alegre me fuera poder ver tu faz que oír tu voz!» a los que no se abandona por miedo a que se «publique» su amor. Es también consciente de que a Calisto su honor no le importa y parece que él no tiene nada que perder en esta historia: «Y pues tú sientes tu pena senzilla y yo la de entrambos, tú solo dolor, yo el tuyo y el mío, conténtante con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto». Una vez más, Melibea prepara el camino para que todo suceda exclusivamente en el ámbito privado, sin ninguna señal en el público.

Melibea, conscientemente, expulsa a Lucrecia de la escena para que no haya «testigos de su yerro» cuando la relación sexual va a tener lugar, magistralmente elidida del texto, por cierto. El último escollo que Melibea tiene que superar es el lamento por la pérdida de la virginidad en el auto XIV, cuando finalmente Calisto y ella mantienen relaciones. A lo largo de la obra no ha habido ninguna diferencia significativa en el discurso de la «encerrada doncella» y de las prostitutas, especialmente en lo que a la «recuesta» ser refiere. Sin embargo, Melibea es la única que hace este lamento, por ser la única supuestamente virgen, y parece de nuevo que es lo que tiene que hacer. Sosia comenta la asiduidad de este motivo y parece fácil pensar la sorpresa de Calisto si Melibea se mostrara alegre e indiferente a este hecho<sup>29</sup>. La Melibea que vamos a encontrar esperando a Calisto en el auto XIX está ya totalmente liberada de imposiciones sociales y del temor a que su amor trascienda a la esfera pública. Está contenta y disfrutona. Irónicamente, en este momento será inevitable que su amor sea «publicado» por toda la ciudad con la muerte de Calisto.

Los planes de matrimonio de Alisa y Pleberio provocan una defensa a ultranza del amor en Melibea en el auto XVI, «desde su conciencia de libertad Melibea escoge el amor como proyecto vital»<sup>30</sup>. Son precisamente sus padres los que están oponiendo amor y matrimonio, obligando a Melibea, enamorada, a escoger lo primero. Sin embargo, tampoco aquí abandonará su coherencia; sabe perfectamente cómo se han desarrollado los hechos y así justifica su vivencia del amor: «Mi amor fue con justa causa: requerida y rogada, cativada de su merecimiento, *aquejada por tan astuta maestra como Celestina*, servida de muy peligrosas visitaciones antes que

29.– «Ante quisiera yo oírte esos milagros. Todas sabés esa oración, después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha!», p. 275.

30.– Francisco Rodríguez Cascante, art. cit., p. 31.



concediese por entero su amor»<sup>31</sup>. Y cuál ha sido el verdadero esfuerzo de Calisto, que no radica precisamente en la consistencia de la recuesta: «jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas haber venido en balde, y por eso, no me mostrar más pena ni trabajo. Muertos por mí sus servidores, perdiéndose su hacienda, fingiendo ausencia con todos los de la ciudad, todos los días encerrado en casa con esperanza de verme a la noche»<sup>32</sup>. Es el tercer momento de la obra en el que el género dramático se impone sobre Melibea; el diálogo inicial<sup>33</sup>, el monólogo y, por último, la necesidad de contar al lector/espectador qué ha sucedido en el mes que se ha añadido en la tragicomedia.

La conciencia de Melibea queda finalmente sellada en su determinación de quitarse la vida. La manera en la que es planeado, como fue planeado el llegar a Calisto a través de Celestina utilizando la enfermedad de amor, es absolutamente magistral y coherente con el personaje que hasta ahora ha sido trazado. Un mundo en el que Calisto ya no existe carece de sentido para Melibea, como había anunciado antes, «Faltándome Calisto, me falte la vida»<sup>34</sup>. Ha decidido vivir el amor hasta sus últimas consecuencias y el final ha llegado<sup>35</sup>. Su proyecto vital ha quedado truncado y no tiene más sentido seguir en este mundo<sup>36</sup>.

Sin embargo, hay algo más que turba la conciencia de nuestra enamorada. La muerte de Calisto en su propia casa hace inevitable que su amor sea «publicado». Las muertes anteriores —Pármeno, Sempronio y Celestina— han sido enfrentadas por Calisto fingiéndose ausente de la ciudad evitando, así, ser relacionado con ellas. La muerte de Calisto en el jardín de Melibea es pública desde el momento en el que los criados recogen sus sesos y ya no hay manera de mantener el amor en la esfera privada. El

31.— P. 297.

32.— *Ibidem*.

33.— «Porque decía un gran cortesano que si Melibea no respondiera: ¿En qué Calixto?, que ni habría libro de *Celestina* ni los amores de los dos pasaran adelante», Lope de Vega, *Obras escogidas*, edición de F. C. Sainz de Robles, II, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1324.

34.— P. 298.

35.— De hecho desde el momento en el que pierde la virginidad parece entrar en un proceso de muerte en la esfera pública, que desembocará en la muerte pública y privada en su suicidio: «¡Oh, pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quejosa de tus días! ¡Oh mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa!», p. 275.

36.— Es muy interesante el artículo de Eukene Lacarra, «La muerte irredenta de Melibea», *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición al cuidado de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207, en el que analiza el suicidio de Melibea dentro del contexto histórico. El fin de la tragicomedia queda claro para Lacarra, «en la obra se presenta un caso de *amor di diletto* que se reprueba. Como dice el 'Argumento' general, quienes lo hacen posible y quienes lo disfrutan, mueren; incluso quienes pecan por omisión Pleberio y Alisa, también son censurados».

desafortunado salto de Calisto en la escala supone también la confluencia de las dos esferas que Melibea tanto se había esforzado en separar.

Sin embargo es ella misma ante su padre la que se encarga de «publicar» todo lo que había sucedido, en un deseo consciente de enfrentarse a sus propios actos, pasados y por venir. Se lo comunica, además, a la persona que más afectada se va a ver por todo esto, no sólo emocionalmente, sino también socialmente, para que una vez en saber de todo el mundo al menos sepan cuál fue su verdadero amor y su verdadero yerro: amar. Melibea no confiesa ante el Padre, no pide perdón al Padre, sino a su padre, porque su amor ha sido profano, carnal y puro. Calisto ha muerto sin confesión y Melibea busca la condena eterna<sup>37</sup>.

Espero haber mostrado en estas páginas cómo Melibea es un personaje caracterizado por su conciencia desde el principio al final de la *Tragicomedia*, incluso en los episodios tradicionalmente difíciles de comprender: la furia y el aparente cambio de opinión, Melibea es consciente y coherente. Su situación entre las dos esferas de comportamiento, pública y privada, es sopesada y tenida en cuenta en todos sus actos, incluso aquellos que se llevan a cabo en contextos de alta intensidad emocional, hasta el último y más profundo de todos, su suicidio. Su muerte es, pues, la consecuencia de sus actos a lo largo de toda la obra y donde confluyen sus pulsiones humanas y literarias.

37.– Eukene Lacarra, art. cit.: «Su suicidio es la única muerte, de las cinco ‘muertes arrebatadas’, que asegura la condenación eterna».

## Bibliografía citada

- BERNDT, Erna Ruth, *Amor, muerte y Fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 1963.
- CASTELLS, Ricardo, «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14 (1990), pp. 17-39.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- COSTA FUENTES, Manuel da, «Celestina's hilado and related symbols», *Celestinesca*, 8.1 (1984), pp. 3-12.
- DEYERMOND, Alan, «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1.1 (1977), pp. 6-12.
- , «Symbolic equivalence in *La Celestina*: a postscript», *Celestinesca*, 2.1 (1978), pp. 25-30.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *Seneca and «Celestina»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- FRAKER, Charles, «The four humors in *Celestina*», *Approching the Fifth Centenary*, edición de Ivy Corfis & Joseph Snow, Madison, HSMS, pp. 128-54.
- GARCI GÓMEZ, Miguel, «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, 9 (1987), pp. 11-22.
- , *Calisto: soñador y altanero*, Kasel, Reichenberger, 1994.
- GREEN, Otis, «La furia de Melibea», *Clavileño*, 6 (1954), pp. 1-3.
- HANDY, Otis, «The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea», *Celestinesca*, 7.1 (1983), pp. 17-27.
- LACARRA, María Eugenia, «La parodia de la ficción sentimental en 'La Celestina'», *Celestinesca*, 13:1 (1989), pp. 11-30.
- , «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.
- , «La muerte irredenta de Melibea», *Actas del Simposio Internacional 1502-2002: Five Hundred Years of Fernando de Rojas' Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición al cuidado de Juan Carlos Conde, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2007, pp. 173-207.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- LOPE DE VEGA, *Obras escogidas*, edición de F. C. Sainz de Robles, II, Madrid, Aguilar, 1964.

- MADARIAGA, Salvador de, «Melibea», en *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- MCGRADY, Donald, «The Problematic Beginning of *Celestina*», *Celestinesca*, 18.2 (1994), pp. 17-39.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, «Melibea en amores: vida y literatura. *Faltándome Calisto, me falte la vida*», en Pilar Carrasco, ed., *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina»*, Málaga, Universidad de Málaga, 2000, pp. 29-66.
- RÍQUER, Martín de, «Fernando de Rojas y el primer auto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 41 (1957), pp. 373-395.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, Francisco, «La seducción de Celestina y el honor de Melibea en la recepción de Feliciano de Silva», *Celestinesca*, 25.1-2 (2001), pp. 21-46.
- ROJAS, Fernando de (y antiguo autor), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz & Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- RUSSELL, Peter, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 243-276.
- SEVERIN, Dorothy, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279.
- SNOW, Joseph, «Alisa, Melibea y la magia», *Ínsula*, 633 (1999), pp. 15-18.
- VALBUENA, Olga Lucía, «Sorceresses, Love Magic and the Inquisition of Linguistic Sorcery in *Celestina*», *PMLA*, 109:2 (1994), pp. 107-224.
- VIAN HERRERO, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuero amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*, edición de Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 209-238.



MIER, Laura, «La conciencia de Melibea», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 231-243.

#### RESUMEN

---

En este trabajo analizo cómo Melibea es un personaje caracterizado coherentemente por su conciencia, su gran conocimiento de sí misma y del lugar en el que vive, teniendo en cuenta las diferentes perspectivas y teorías que han analizado este personaje previamente. Su comportamiento es fácilmente comprensible teniendo en cuenta su pertenencia a la esfera privada y pública de la sociedad y el juego que lleva a cabo entre las dos para conseguir vivir el amor sin consecuencias públicas, cosa que queda truncada al morir Calisto en su propia casa.

PALABRAS CLAVE: Melibea, furia, sociedad, amor, enfermedad de amor, publicidad.

#### ABSTRACT

---

In this paper I analyze how Melibea is characterized coherently by her consciousness, her deep knowledge of herself and of the place where she lives, according to the different perspectives and theories that have approached this character previously. Her behaviour can be easily understood according to her engagement with the public and private spheres of society, and the role that she has to play between them in order to live her love without public consequences, something that is not achieved because of Calisto's death in her own home.

KEY WORDS: Melibea, rage, society, love, publicity.

