

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUENAS NOTAS
LUDWIG M. HARTMANN
DE LA
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

LA DAMA EN LA TORRE: DOÑA XIMENA Y MELIBEA, DOS MANIFESTACIONES DE UN SÍMBOLO EN NUESTRA LITERATURA MEDIEVAL

SILVIA MATTHIES BARAIBAR

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. INTRODUCCIÓN

TODA TRADICIÓN artística se caracteriza no sólo por las obras que abarca —o que es susceptible de abarcar— sino también por la existencia de una geografía imaginaria en el marco de la cual se narran sus historias. Los accidentes principales de estas geografías constituyen lo que Danielle Régnier-Bohler llama lugares simbólicos: espacios frecuentemente evocados que están dotados de modo más particular de funciones simbólicas.¹ El presente trabajo es la propuesta de estudio de uno de los espacios imaginarios que forman parte de la geografía de la literatura de nuestra Edad Media. A falta de otra denominación, he decidido presentarlo como «la dama en la torre» al darse en él la identificación de estos dos elementos, la dama y la torre, que cristalizaron como una entidad significativa durante el proceso de formación de la tradición del amor cortés.

Comenzaremos este análisis estudiando el origen de «la dama en la torre» en el marco de la occitania postcarolingia en la que se gestó esta tradición. Los accidentes que constituyen una geografía imaginaria tienen relación con la geografía real, en el sentido de que pueden estar inspirados en ella o aparecer recubriéndola. Sin embargo, existen sobre todo en la mente humana. Es por eso por lo que tienden a reflejar la visión del mundo y las preocupaciones de cada época. Así las geografías imaginarias están mucho más sometidas al cambio que los espacios reales. Sus contornos se amplían y matizan con cada obra en circulación. Algunas de sus regiones apenas llegan a esbozarse, mientras que otras se dibujan con todo lujo de detalles. Se van creando nuevos lugares simbólicos, mientras que otros desaparecen o cambian para integrarse en paisajes diferentes correspondientes a nuevas tradiciones o influencias. De este

¹ D. Régnier-Bohler, «Ficciones», en *Historia de la vida privada*, IV, Taurus, Madrid, 1991, pp. 8-89.

modo un mismo espacio significativo puede modificarse, tanto en lo que corresponde a aspectos de su forma como de su contenido para adaptarse a las necesidades significativas de distintas épocas y autores. De ahí el sentido de estudiar la relevancia de un mismo espacio en dos obras tan distantes entre sí como *El Poema de Mio Cid* y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de forma que no sólo podamos poner de relieve la relación que haya entre ellas, sino que también podamos estudiar los límites de las posibilidades expresivas de «la dama en la torre».

2. LA DAMA EN LA TORRE

La torre como lugar simbólico está presente en múltiples culturas y en diferentes épocas. En todas ellas aparece como un nexo entre el cielo y la tierra, entre lo humano y lo divino y, por tanto, como manifestación del poder y como posibilidad de ascenso.

Ahora bien, en la occitania francesa y hacia el año mil, la torre adquiere repentinamente una gran importancia simbólica. Dos son las razones que lo explican: por un lado, su multiplicación real en el paisaje, que no puede menos que contribuir a su atractivo como significativo y, por otro, su identificación con cada linaje en particular. Tal y como señala el historiador francés Georges Duby,² se produce en esta época una atomización del poder real, de la corte, que da paso a una multiplicidad de señoríos más o menos independientes. Es lo que se ha dado en llamar el «encastillamiento» y «enlinajamiento» de la aristocracia. El paisaje humano pasa a ordenarse en torno a las fortalezas señoriales, dentro de las cuales conviven una única pareja genérica –el señor y la dama– familiares y criados unidos por los lazos del linaje. La casa noble como espacio físico y, en concreto, su torre como elemento más representativo, se convierten así en símbolo de cada linaje en particular.

Dentro del grupo de los que viven en la misma casa con el señor y están sujetos a su autoridad, destaca un grupo de jóvenes guerreros educados en una ética de violencia y conquista y cuya aspiración natural es la de constituirse en señores de su propio dominio. Aspiran, en definitiva, a ser dueños de su propio espacio social, de su linaje, su fortaleza o torre y su dama. Esto no deja de entrañar ciertos peligros para el señor de la casa donde viven. Así, Georges Duby interpreta el hecho de que se organizaran frecuentes fiestas, cacerías, torneos e incluso incursiones militares a pequeña escala como un medio de desviar la atención de estos guerreros del deseo de ocupar el lugar de su señor a la competencia entre pares por lograr su favor. El amor cortés formaría parte de esta estrategia. Sería básicamente un juego social mediante el cual el señor y la dama aspiraban a sujetar y dirigir los impulsos de los jóvenes bajo su tutela.

² G. Duby, *Historia de la vida privada*, II, ob. cit.

El objetivo final de estos jóvenes sigue siendo, no obstante, conseguir su propia dama y su fortaleza: su dama en la torre. Para ello pueden recurrir bien a la herencia, bien a la conquista militar (la conquista de la torre) bien al matrimonio con la dama, porque el matrimonio de una pareja noble llevaba aparejado la adjudicación de una casa propia. Estos caminos no se excluyen mutuamente. Tal y como señala Dominique Barthélemy,³ la conquista militar bien puede ser el camino hacia la conquista social. La sociedad occitana está llena de mujeres que conquistar. La economía del matrimonio que tiende a fortalecer los linajes está organizada en torno a dos líneas de actuación: restringir en lo posible el matrimonio de los varones, para los que se buscan uniones isogámicas o hipergámicas y fomentar la circulación de mujeres de arriba abajo en la escala social como medio de pago por servicios pasados o futuros. A través del concepto de linaje la dama se identifica con la torre; la dama es la torre. Así el paisaje del amor cortés se puebla de damas que esperan en lo alto de sus torres al varón que las merezca. Dama y torre pasan a ser la expresión del linaje, de la posición social, deseado por el varón. Porque dama y torre se pueden poseer, pero sólo cuando han sido merecidas. Y son precisamente los altibajos de este proceso de aspiración y merecimiento, conquista, derrota y lucha, lo que nos narra el amor cortés.

Está generalmente aceptado que el amor cortés como tal no está presente en la Castilla medieval, y aún menos en la época en la que se compuso el *Poema de Mio Cid*. Sin embargo sí que se aprecia la presencia de elementos de esta tradición salpicando distintas obras de la literatura castellana de la época. Esta presencia puede ser debida tanto al mero contacto físico —proximidad geográfica, presencia de trovadores, caballeros y todo tipo de viajeros— como a la circulación, dentro de las limitaciones de la época, de relatos, obras y motivos literarios. «La dama en la torre» sería uno de estos elementos, que aparecería, con distintas variantes, pero manteniendo siempre sus constituyentes básicos de una mujer noble en lo alto de una torre en torno a la cual aparece un caballero al que está ligada por lazos amorosos de algún tipo.

Este es el origen de tantas damas en sus torres en la geografía imaginaria de muchos de nuestros romances. Desde doña Urraca en su torre de Zamora que reprocha al Cid su inconstancia en amores hasta los amantes que dejan amarrado el caballo a los pies de la torre de su dama con funestas consecuencias. También podríamos incluir aquí los romances en los que una plaza fortificada se presenta como una dama a la que el rey pide en matrimonio. Y aparecen también doña Ximena subida al alcázar de Valencia y Melibea en su alta torre desde la que puede divisarse toda la ciudad.

³ D. Barthélemy, «Parentesco», en *Historia de la vida privada*, III, ob. cit., pp. 96-161.

3. DOÑA XIMENA EN VALENCIA. El objetivo final de esta investigación es analizar la presencia de doña Ximena en la historia del Poema de Mio Cid y su fortaleza en la torre. Para ello pueden recurrir bien a la literatura naturalista, bien a la literatura de ficción. Naturalmente, se produce siempre una adecuación entre una geografía imaginaria y el carácter de las historias que se narran en ella. Como todos sabemos, el *Poema de Mio Cid* es un cantar de gesta, un poema heroico en el que todos los elementos —geografía imaginaria incluida— convergen en torno al héroe y se ponen al servicio de su proceso de ascensión.

Según la interpretación que realiza Julio Rodríguez Puértolas,⁴ la acción del Cid se estructura en torno a la resolución de dos carencias: la recuperación del estatus social y familiar que ha perdido en el destierro y la solución de la falta de entendimiento con su rey. La primera parte del poema, la que trata de la recuperación del estatus social y familiar, es aquella en la que la figura de doña Ximena tiene más importancia y en la que nos centraremos de ahora en adelante. Narra cómo el Cid debe abandonar el reino junto con un pequeño grupo de caballeros que le siguen. Con ellos va ganando una serie de batallas cada vez más importantes que culminan con la conquista de Valencia.

Si examinamos la presencia de doña Ximena veremos que no sólo es bastante reducida en extensión sino que, lo que resulta más significativo, se halla concentrada en torno a dos momentos narrativos:⁵

a) La despedida de Cardena, que marca el inicio del destierro del Cid. doña Ximena aparece con cierta relevancia en un total de 48 versos agrupados en dos tiradas. La primera describe la bienvenida del Cid al monasterio (vv. 262-270) y la segunda la despedida del Cid y doña Ximena (vv. 330-370).

b) El Cid como señor de Valencia, que abarca tres tiradas distintas con un total de 70 versos. La primera describe la bienvenida de doña Ximena a Valencia (vv. 1.595-1.617), la segunda a doña Ximena contemplando con sus hijas desde la torre las tropas enemigas que sitian la ciudad (vv. 1.644-1.670), y la tercera el fragmento en el que el Cid ofrece a su esposa la victoria sobre esas mismas tropas (vv. 1.743-1.765).

Seguindo la interpretación de Julio Rodríguez Puértolas, podemos argumentar que la situación del Cid cambia por completo tras la toma de Valencia. Desde este momento el héroe posee su propia fortaleza, su propia torre, desde la que reivindicar su linaje, entendido siempre como posición social, y dirigirse al rey que le desterró. Es por esto por lo que el poeta dedica tanto tiempo a la conquista de la ciudad y a lo que llamaremos el «proceso de ratificación de la conquista» en el que, como veremos, la figura de doña Ximena juega un papel tan importante.

⁴ J. Rodríguez Puértolas, «Un aspecto olvidado del realismo del *Poema de Mio Cid*» en *De la Edad Media a la Edad Conflictiva. Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 169-188.

⁵ *Poema de Mio Cid*, ed. C. Smith, Cátedra, Madrid, 1987.

La «ratificación de la conquista» de Valencia se lleva a cabo en dos fases: en una primera se muestra una toma de posesión «oficial» de la fortaleza. En los versos 1.595-1.617 asistimos a esa toma de posesión, que consiste nada más y nada menos que en la narración de cómo el Cid hace venir a su dama desde el destierro y la sube a lo alto del alcázar, a la torre de su fortaleza:

Adeliñó mio Çid con ellas al alcázar
ala las subié en el más alto logar.
Ojos velidos catan a todas partes
miran Valencia commo yaze la çibdad
e del otra parte a ojo han el mar;
miran la huerta espessa es e grand;
alçan las manos por a Dios rogar
desta ganancia cómmo es buena e grand.

Así, a través del símbolo de la dama en la torre, el poeta hace ver a su público, de una forma que éste entendería inmediatamente, que el Cid ya ha reconquistado el derecho a su linaje, a su estatus social y familiar. Comenzó destituido, pero ya posee una fortaleza, una torre, desde la que se divisa el rico dominio que ha ganado, y una dama en ella como signo visible de su riqueza y poder. La primera parte del *Cantar* podría bien describirse como la narración del camino que lleva al héroe desde la casa vacía y la doña Ximena que tiene que ser abandonada en un monasterio hasta la doña Ximena dama en la más alta torre de Valencia.

Apoya esta teoría el hecho de que los dos episodios de los que estamos hablando tienen un carácter literario y no histórico. Colin Smith, en el exhaustivo estudio que realizó de las fuentes del *Poema*,⁶ señala que el episodio de doña Ximena tomando posesión de Valencia no está tomado de la *Historia Roderici*, sino que tendría un precedente literario en el que el autor se inspiró para recalcar la trascendencia de este momento. Este precedente es una escena del poema francés *Berte au grand pied* que narra las desventuras de la madre de Carlomagno. Aunque el original de esta obra se halla perdido, se conserva una versión de Adenet. En los versos 1.959-1.975 de esta obra el poeta muestra cómo la reina Blanchefleur de Hungría contempla por primera vez desde Montmartre la ciudad de París, el nuevo dominio cuyos derechos acaba de adquirir. Tal y como señala Colin Smith en su estudio, el planteamiento de las dos escenas presenta similitudes muy significativas. Las dos presentan por primera vez un paisaje nuevo e impresionante a través de los ojos de la mujer que acaba de adquirir derechos sobre él; a través, añadiríamos nosotros, de los ojos de su nueva dama.

Entender la importancia simbólica que tiene en el contexto del *Poema* el hecho de que el Cid ya tenga una dama en la torre nos ayuda también a interpretar las otras dos

⁶ C. Smith, *La creación del Poema de Mio Cid*, Crítica, Barcelona, 1985.

tiradas de versos a las que hemos hecho referencia unos momentos antes. Así cuando las tropas enemigas sitian la ciudad poniendo en entredicho el dominio del Cid, la reacción del héroe es la de volver a subir su dama a la torre. Comienzan entonces a sucederse una serie de escenas en las que el Cid se comporta como esperaríamos que lo hiciera un caballero guerrero cortés con su dama. El Cid le pide a doña Ximena que permanezca en la torre y le contemple mientras él combate:

Mugier, sed en este palacio e si quisiérades en el alcázar.
Non ayades pavor por que me veades lidiar;
con la merced de Dios e de Santa María madre
creçem el coraçon por que estades delant;
¡con Dios aquesta lid yo la he de arrancar!

Y, tras la batalla, el Cid vuelve victorioso para ofrecer su triunfo a su dama que le espera:

Con c. cavalleros a Valençia es entrado:
fronzida trae la cara, que era desarmado,
assí entro sobre Bavieca el espada en la mano.
Reçibien lo las dueñas que lo están esperando;
mio Çid fincó ant'ellas tovo la rienda al cavallo;
«¡A vos me omillo, dueñas! Grant prez vos he gañado
vos teniendo Valençia e yo vençí el campo;
esto Dios se lo quiso con todos los sos santos
cuando en vuestra venida tal ganança nos an dada.

¿Cuál podría ser el motivo de tal comportamiento tan llamativo dentro del discurso del Poema? Puede deberse, bien a que el autor reprodujo un modelo anterior por el mismo motivo que le llevó a reproducir el episodio que señala Colin Smith, o bien a que, por algún motivo, el autor deseara presentar al Cid como un caballero cortés.

El amor cortés, tal y como hemos visto, tenía el valor de ser un juego social. Ahora bien, como práctica vinculada exclusivamente a un grupo social, la aristocracia, acaba pronto convirtiéndose en una marca distintiva de este grupo. Sólo los nobles ajustaban su comportamiento a las normas del amor cortés. Por eso si el poeta nos presenta al Cid comportándose en este episodio como un amante cortés, quizás no hace sino reafirmar ante su público que con la conquista de Valencia el héroe ha merecido el derecho de portarse como un noble y de ser reconocido como tal por sus pares.

Podría objetarse que el Cid y doña Ximena están casados, lo que estaría en principio en desacuerdo con los parámetros del amor cortés. Sin embargo, tenemos precedentes literarios bien conocidos en los que el matrimonio no es obstáculo para este tipo de relación. Así, por ejemplo, en la obra *Érec y Énide* de Chrétien de Troyes los dos protagonistas son marido y mujer. Ahora bien, la relación que hay entre ellos se

ajusta a las reglas de amor cortés porque se repite el motivo central de la necesidad de merecimiento.

Al llegar a este punto tenemos que admitir que resulta imposible describir la relación del Cid y doña Ximena a lo largo de todo el Poema como una relación estrictamente cortés. En efecto, al contrario de lo que ocurre en la obra de Chrétien de Troyes, Ximena no abandona a su marido voluntariamente, sino que más bien son las circunstancias las que los separan. Sin embargo es igualmente cierto que, tal y como ocurre en la obra francesa, el Cid parte de una situación de descrédito social que le hace perder a su dama. La posesión de la dama y la posesión de la fortaleza que asegura un estatus social son simultáneas. Ximena (voluntariamente o traída por el Cid, y en esto consiste la gran diferencia entre las obras castellana y francesa) vuelve, según esta lógica, al Cid sólo cuando éste tiene Valencia, una posesión incluso mejor que la que tuviera al principio, que ofrecerle.

Nuestra conclusión sería entonces que el poeta utiliza la figura de doña Ximena para, a través de su identificación con el símbolo de la dama en la torre, abrir y cerrar la primera parte del poema, que se inicia con la destitución del Cid y se cierra con la recuperación de su estatus social. La elección de esta imagen, basada en el aprovechamiento de modelos anteriores, estaría justificada por el impacto que produciría en un público familiarizado con su significado. Es por esto también por lo que la figura de doña Ximena desaparece prácticamente a partir de este momento. Tras la conquista de Valencia el derecho al linaje, a la posición social, ya ha quedado asegurado. De ahora en adelante ya siempre habrá una dama en la torre en la geografía del Cid, una dama y una torre a las que puede defender y desde las que puede solucionar su falta de entendimiento con el rey. En esto es en lo que a partir de este momento concentrará el poeta su arte y la atención de sus oyentes.

4. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.1. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.2. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.3. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.4. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.5. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.6. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.7. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.8. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.9. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.10. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.11. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.12. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.13. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.14. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.15. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.16. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.17. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.18. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.19. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.20. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.21. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.22. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.23. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.24. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.25. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.26. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.27. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.28. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.29. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.30. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.31. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.32. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.33. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.34. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.35. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.36. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.37. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.38. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.39. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.40. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.41. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.42. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.43. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.44. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.45. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.46. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.47. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.48. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.49. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.50. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.51. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.52. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.53. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.54. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.55. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.56. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.57. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.58. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.59. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.60. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.61. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.62. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.63. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.64. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.65. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.66. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.67. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.68. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.69. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.70. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.71. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.72. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.73. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.74. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.75. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.76. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.77. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.78. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.79. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.80. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.81. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.82. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.83. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.84. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.85. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.86. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.87. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.88. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.89. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.90. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.91. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.92. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.93. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.94. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.95. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.96. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.97. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.98. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.99. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.100. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.101. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.102. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.103. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.104. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.105. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.106. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.107. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.108. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.109. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.110. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.111. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.112. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.113. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.114. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.115. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.116. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.117. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.118. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.119. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.120. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.121. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.122. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.123. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.124. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.125. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.126. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.127. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.128. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.129. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.130. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.131. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.132. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.133. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.134. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.135. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.136. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.137. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.138. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.139. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.140. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.141. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.142. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.143. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.144. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.145. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.146. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.147. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.148. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.149. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.150. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.151. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.152. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.153. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.154. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.155. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.156. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.157. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.158. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.159. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.160. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.161. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.162. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.163. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.164. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.165. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.166. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.167. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.168. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.169. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.170. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.171. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.172. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.173. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.174. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.175. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.176. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.177. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.178. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.179. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.180. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.181. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.182. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.183. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.184. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.185. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.186. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.187. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.188. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.189. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.190. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.191. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.192. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.193. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.194. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.195. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.196. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.197. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.198. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.199. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.200. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.201. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.202. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.203. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.204. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.205. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.206. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.207. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.208. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.209. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.210. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.211. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.212. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.213. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.214. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.215. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.216. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.217. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.218. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.219. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.220. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.221. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.222. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.223. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.224. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.225. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.226. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.227. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.228. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.229. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.230. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.231. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.232. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.233. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.234. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.235. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.236. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.237. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.238. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.239. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.240. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.241. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.242. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.243. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.244. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.245. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.246. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.247. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.248. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.249. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.250. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.251. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.252. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.253. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.254. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.255. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.256. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.257. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.258. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.259. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.260. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.261. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.262. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.263. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.264. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.265. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.266. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.267. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.268. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.269. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.270. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.271. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.272. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.273. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.274. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.275. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.276. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.277. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.278. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.279. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.280. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.281. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.282. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.283. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.284. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.285. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.286. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.287. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.288. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.289. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.290. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.291. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.292. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.293. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.294. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.295. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.296. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.297. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.298. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.299. LA MUERTE DE MELIBEA

4.1.300. LA MUERTE DE MELIBEA

Así Otis H. Green,⁸ entre otros, interpreta *La Celestina* entroncándola en la tradición de la *reprobatio amoris*, en la que participan una serie de obras que describen cómo la religión del amor puede conducir al suicidio. M^{ra} Rosa Lida de Malkiel llama nuestra atención hacia las numerosas prácticas mágicas en las que se envuelven los

⁷ Sigo la edición de B. Mario Damiani, Cátedra, Madrid, 1984.

⁸ O.H. Green, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969.

protagonistas de la tragicomedia.⁹ Para ella, la muerte de Melibea sigue inexorablemente a la muerte de su galán, al no poder romper los nudos mágicos que la atan a él. Finalmente, J.A. Maravall ve esta obra como una crítica a una burguesía urbana emergente que amenaza las formas tradicionales de organización social.¹⁰ Hace referencia, en concreto, a unos jóvenes ricos y ociosos para los que el amor cortés ya no es sino un pasatiempo caro.

Estos tres críticos coinciden en una cosa: en ver la obra como una crítica y su final como el relato de una derrota total que sume al lector en una sensación de pérdida absoluta. A lo largo de las siguientes líneas vamos a tratar de explicar no tanto el por qué de este final, sino más bien el cómo: cómo consigue Fernando de Rojas crear esa sensación de desolación en el lector a través de su particular visión de «la dama en la torre».

Una de las cosas que más nos llaman la atención en la escena final de la obra es la nitidez con la que está dibujado el espacio en el que se desarrolla. Ahora bien, no estamos hablando de una descripción realista y detallista de un paisaje real, sino del desarrollo de un paisaje simbólico con una multiplicidad de elementos, sobre todo arquitectónicos, que confluyen en la significatividad de este episodio. En primer lugar tenemos la ciudad en la que está la casa de Melibea. Ya Maravall ha presentado esta ciudad como una ciudad ideal, no real, y como contrapunto simbólico de la Ciudad de Dios. Así, la ciudad de Calisto y Melibea es la sede del caos, las pasiones desenfrenadas y el desprecio a las leyes divinas.

En la ciudad, la casa de Pleberio y, en ella, el jardín de Melibea, extensión simbólica de su cuerpo y los deleites de su amor. Sobre él se eleva la torre, a lo alto de la cual está encaramada la joven. La imagen de Melibea en lo alto, con la vega del río y los ricos navíos extendiéndose a sus pies no es en verdad muy distinta de la Reina Blanchefleur contemplando París o de la de doña Ximena arrobada a la vista de la huerta de Valencia. Pero mientras doña Ximena se extasía a la vista de sus nuevas posesiones, Melibea permanece indiferente ante las riquezas de las que su familia es poseedora. Nada le importan a la joven su linaje ni sus bienes, ni la torre que es ella misma. En la ciudad de Calisto y Melibea todo se vuelve desorden, disputas y ruina. ¿Y qué mejor símbolo del desorden que lleva a la destrucción y a la locura que la dama lanzándose torre abajo?

Porque Melibea no se da muerte envenenándose ni dejándose morir de hambre como tantas damas en la tradición del amor cortés. Tampoco la consume una enfermedad como muestra del enojo divino, ni la injusticia su padre como ejemplo de reprobación social. No, Melibea se lanza de sí misma, de la torre que es su identidad, su espacio simbólico y con este acto condena a su linaje, a la familia que ella representa. Muy adecuadamente, Pleberio no tiene más herederos: tras la muerte de Melibea la casa se perderá y la torre se derrumbará; el linaje familiar ha caído con ella y desaparecerá para siempre.

⁹ M^aR. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.

¹⁰ J.A. Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Gredos, Madrid, 1964.

Y esta es la imagen final a través de la cual el autor escoge crear esa honda impresión de desastre total de la que hablábamos antes y que tanto nos conmueve. Porque si la presencia de la dama en la torre asegura el orden, el poder, el bienestar y la riqueza, el suicidio de la dama que salta de su torre ante la mirada atónita de los suyos no puede sino representar la máxima locura: el desorden y la ruina que vienen no del enemigo exterior, sino del interior de uno mismo, la consecuencia lógica de las imperfecciones propias que llevan inapelablemente a la destrucción.

Sería muy conveniente si pudiéramos hallar otras representaciones, literarias o no, en las que «la dama en la torre» apareciera con un significado parecido y en las que pudiéramos apoyarnos en nuestra interpretación del desenlace de la *Tragicomedia*. De ese modo el autor no estaría sino apelando a su público con un símbolo bien conocido y que éste no podría sino interpretar correctamente.

Existen precedentes bíblicos en la historia de la Torre de Babel, símbolo de la caída del orgullo humano que con tanta frecuencia aparece representada en la Edad Media. No obstante, vamos a fijar nuestra atención en un elemento cultural de naturaleza bien distinta, aunque estrechamente relacionado con la Torre de Babel: el arcano XVI del Tarot, «La Torre» o, de acuerdo con la formulación del Tarot de Marsella, «La Maison de Dieu», la casa de Dios que, como veremos, encaja tan bien en la antítesis de la Ciudad de Dios propuesta por Maravall.

Las cartas del tarot eran bien conocidas en la época. Por ejemplo, podemos mencionar el Tarot de Visconti-Sforza, pintado entre 1432 y 1466 en el que ya aparece el arcano de «La Torre» representado en su forma actual. También podemos mencionar la existencia de documentos legales que prueban lo extendidos que estaban estos naipes adivinatorios en la España de Fernando de Rojas. Lo que resulta más llamativo es la correspondencia que se da no sólo en forma sino también en contenido entre este arcano del Tarot y el suicidio de Melibea.

En el número XVI de las cartas del Tarot se representa el primer edificio: una torre alta, imponente, majestuosa, con el torreón almenado, con franjas de oro, excesivamente presuntuosa... y, de hecho, el rayo, extrañamente en un cielo límpido, cae sobre la torre y la decapita. Las dos figuras humanas que caen son, evidentemente, los constructores del edificio, culpables de presunción. Elevarse excesivamente, sentirse orgullosamente seguros en el materialismo es peligroso, porque inevitablemente se provoca una catástrofe, ya que la ambición desenfrenada inhibe el buen sentido y el respeto debido al Cielo. Es una manifiesta referencia a la bíblica Torre de Babel. Esta carta es una importante admonición para el hombre que ha de resistir a los halagos y a las falsas creencias y dejarse guiar por la inteligencia y los ideales. La soberbia recibe el castigo divino; es conveniente recordar que en el hombre existe la chispa divina, pero que nunca, jamás, podrá divinizarse.

Nos costaría mucho encontrar un párrafo que se ajustara más a la descripción del fin de Melibea. Majestuosa es en verdad la torre desde la que se precipita al vacío —las dos torres, en realidad: la torre de su casa y la torre del amor que ella y su amante Ca-

listo han levantado tan orgullosamente en su cuerpo. Hay comentaristas que señalan incluso la existencia de dos secciones separadas en la torre de la baraja. La parte inferior es una torre ordinaria, de ladrillo, en la que se abren tres ventanas que se han querido identificar con la Trinidad. Esta parte de la torre no queda afectada por la catástrofe, porque lo que el rayo realmente derrumba es la corona con la que los constructores han adornado el edificio. La corona, de un material y un diseño completamente distintos de los del resto de la torre, señala el exceso de los constructores que, en su orgullo, han ido más allá de lo justo, del equilibrio y la medida. Y ése es, según críticos como Maravall, el pecado cometido por los dos amantes que son castigados por haber ido más allá de lo justo, por sus excesos al seguir los dictados de su pasión y por no ajustarse a los principios humanos y divinos que regulan los intercambios sociales en la época.

En la imagen podemos ver dos figuras, los constructores, que se precipitan torre abajo. Asimismo Calisto y Melibea, constructores de su pasión desordenada, pagan por ello muriendo de una caída. Tal y como indica el arcano XVI el pecado cometido es básicamente un pecado de orgullo. Fernando de Rojas nos muestra así a un Calisto y a una Melibea orgullosamente seguros en el materialismo de su pasión. Y tan seguros están que este orgullo desmedido les ha inhibido su buen sentido. Porque, como recuerda Melibea a su padre «quando el corazón está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo». El orgullo desmedido acaba estrellándose contra la realidad; movido por su propia naturaleza hasta desembocar en el accidente, la ruina y la desesperación. Es por esto por lo que la tragedia no sobreviene a los amantes la primera vez que se encuentran, sino cuando éstos llevan ya un mes juntos y, acostumbrados a su pasión amorosa, están ciegos a los peligros que puedan amenazar su felicidad.

Es por esto, en conclusión, por lo que estamos de acuerdo con aquellos críticos que proponen la lectura de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* como un «ejemplo vitando». Un ejemplo que reproduciría elementos tanto formales como de contenido presentes en otras manifestaciones culturales de la época—como la narración de la caída de Babel o el arcano XVI—combinándolos con el símbolo de «la dama en la torre» bien conocido en la tradición literaria castellana al que se dota así de una nueva dimensión expresiva. Y todo ello confluye en la imagen de Melibea cayendo desde su torre, una imagen diseñada para causar una impresión moral imborrable en la mente del lector.