

## ASPECTOS JUDAICOS DE “A CELESTINA”, OBRA-PRIMA DA LITERATURA ESPANHOLA

Célia Berrettini

Obra-prima da literatura espanhola, mas também universal — isto é *A Celestina*, título pelo qual é correntemente conhecida *A Comédia de Calisto e Melibea* ou *Tragicomédia de Calisto e Melibea*, (1) do judeu converso Fernando de Rojas. Seu êxito foi extraordinário e fulminante, dentro e fora da Espanha, como pode ser comprovado pelas numerosas edições ao longo do século XVI, pelas imitações, adaptadas e traduções para línguas como: alemão, francês, italiano, inglês e outras. E o número de estudos a ela consagrados tem aumentado sem cessar, caracterizando-a como um rico filão que pode ser explorado sob vários aspectos: histórico, psicológico, estético, ideológico, estrutural, formal. Quatrocentos e oitenta anos já se passaram desde a primeira edição que se conserva — 1499 — e não esmoreceu o interesse que suscitou no seu tempo e em épocas posteriores, até hoje.

Coloquemo-nos, porém, nos tempos em que a obra foi composta — é a época dos Reis Católicos, Fernando e Isabel (1474-1504), marcada por feitos realmente notáveis que preparam os destinos da Espanha do século XVI. Se, por um lado, há uma série de pontos positivos — a introdução da imprensa, com todas as conseqüências; a conquista da unidade espanhola; a possibilidade da descoberta do Novo Mundo; a constante relação com o Renascimento italiano—, há, por outro lado, a anulação da cultura muçulmana, a expulsão dos judeus e o estabelecimento da Inquisição.

No plano cultural, verifica-se a plena incorporação do humanismo à tradição espanhola e a vivificação dos motivos medievais, sendo que, no campo literário, assiste-se à união de não poucos motivos do “Cancioneiro” do século XV com as influências clássicas e o novo

---

(1) — *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. Ed. crítica por M. Criado del Val y G.D. Trotter. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958. Todas as citações são extraídas desta edição, conservando a sua ortografia.

sentido da vida da época do humanismo. No que diz respeito à obra que ora atrai nossa atenção — *A Celestina* —, nota-se que ela participa dos dois mundos: o medieval e o renascentista. E não poderia esquivar-se a essa dupla marca, tendo surgido justamente no cruzar da Idade Média com o Renascimento. Evidencia influências medievais (a alcoviteira Celestina tem um modelo na Trataconventos do Arcipreste de Hita, em *El Libro del Buen Amor*) e clássicas (de Ovídio, por exemplo); o realismo dramático dos velhos poemas, a graça popular do Arcipreste de Talavera e a forte influência renascentista. Se medieval é o propósito moral do autor, assim expresso: a obra foi “compuesta en reprehensión de los locos enamorados” (Calisto e Melibea), (2) pois a morte de ambos, como a dos criados tem valor de castigo divino, já as expressões audaciosas de Calisto ou a sensualidade de muitas cenas são próprias da ideologia e do ambiente pagãos do Renascimento.

Indiscutível é a dualidade da obra: ao lado do mundo culto e refinado (o dos apaixonados) há o mundo inculto (o da Celestina e os criados), cada um com sua maneira peculiar de contemplar a vida e de exprimir-se. Digna de transcrição parece-nos uma pequena parte do diálogo entre Calisto e o criado Sempronio; se o primeiro descreve a amada, embelezando-a, já o outro intervém de forma grosseira, denigrando-a:

— Comienço por los cabellos. ¿Vees tu las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; despues, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha mas menester para convertir los hombres en piedras.

— ¡Más en asnos!

— ¿Qué dizes?

— Dixe que esos tales no serían cerdas de asnos.

— ¡Ved que torpe, y que comparación!

— ¿Tu cuerdo?

a Los ojos, verdes, rasgados; las pestañas, luengas; las cejas, delgadas y alçadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios, colorados y grossezuelos; el torno del rostro, mas luengo que redondo ( . )

(Ato I, pp. 33-4)

Se, de maneira geral, os protagonistas apaixonados empregam expressões atinizantes, neologismo, verbos no final da frase e um tom elevado, já Celestina e os criados, levados pelos interesses materiais, usam a linguagem familiar, viva, dinâmica, em que se fazem presentes

---

(2) — *Op. cit.*, p. 18.

expressões da rua, refrãos e redundâncias. E a esses dois mundos — o refinado e o inculto — correspondem os dois planos, o idealista e o realista, que coexistem, constituindo uma das notas mais originais da peça e que voltará a ser encontrada nos Séculos de Ouro da Literatura Espanhola, em *D. Quixote*, no Teatro e na Poesia barroca, entre outras.

Extensão, forma dialogada, ação viva e sentido de conflito fazem da *Tragicomédia de Calisto e Melibea* um verdadeiro drama e — como dissemos — uma obra-prima do Teatro Espanhol e Universal. Mas, se atentarmos às palavras contidas na quarta estrofe de Alonso de Proaza, o editor do texto de 1502, de Servilha, estas testemunham que a obra foi composta com a idéia de que haveria de ser lida, em voz alta, diante de um pequeno auditório, sob a forma de recitação, e com o timbre de voz e os gestos adequados aos sentimentos e aos atos das personagens. Diz Proaza, dando indicações:

Si amas y quieres a mucha atención  
leyendo a Calisto mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes,  
a veces con sozo, esperanza y pasión,  
a vezes ayrado, con gran turbación.  
Finge leyendo mil artes y modos,  
pregunta y responde por boca de todos,  
llorando y riendo en tiempo y raxón.

E', pois, a recomendação de uma “leitura dramática”, exprimindo os diferentes movimentos passionais dos protagonistas. Tal um novo Sêneca, cujas tragédias foram compostas precisamente para a leitura diante de um pequeno cenáculo de ouvintes interessados, na Roma do Século I, Rojas teria composto sua obra para ser também ouvida como leitura; aliás, é o que o próprio autor exprime no Prólogo:

Assí que quando *diez personas se juntaren*  
a oyr esta comedia (O grifo é nosso)

Mas, abordemos a obra—peça de teatro ou romance e vejamos qual o argumento. Trata-se do amor trágico de Calisto e Melibea, pois o amor leva à morte ambos e à de muitos que os rodeiam, bem como à infelicidade dos pais da jovem, que choram a sua perda. Trágico amor que teria sido verídico, segundo a opinião da maioria dos autores, mas que aqui limitamos à de Gonzáles de Bobadilla, que disse, em sua obra *Ninfas y Pastores de Henares*, que cerca de 1567 (relativamente próximo à data da primeira edição da *Tragicomédia*), os habitantes de Salamanca indicavam a todos os visitantes da cidade “la nombrada y poco vistosa torre de Melibea y la der-

ribada casa de la vieja Celestina” (3) Teria, pois, a obra se inspirado num fato verídico, acontecido em Salamanca, se bem que outras cidades disputem a glória de ter servido de cenário a tão trágicos amores (Toledo, Sevilha) e certos traços realistas de uma ou outra desistem a localização exata, levando a crer que essa teria, realmente, sido a intenção de Rojas.

A verdade é que se trata de obra misteriosa, repleta de problemas bibliográficos que parecem ocultar outros maiores, conduzindo críticos modernos a importantes interpretações. Inúmeros foram os atos acrescentados à segunda edição; não escassa foi a introdução de parágrafos, refrãos e cenas, além de argumentos e outros. Teria havido um Auto anônimo, anterior a 1449, que se extraviou; e em Burgos, em 1499, surge a primeira edição, sem título, e anônima, constando de: o Ato I, precedido de seu Argumento, acompanhado de outros quinze atos, seus respectivos argumentos. Já no ano seguinte a edição de Sevilha apresenta o título *Comedia de Calisto y Melibea*, acrescida com: “El auctor a un su amigo” (carta); versos acrósticos que atribuem a autoria dos quinze últimos autos a Fernando de Rojas: “El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalván; e um Argumento Geral, precedendo todos os atos. A edição que se segue, também em Sevilha (Salamanca, Toledo), (4) além da alteração do título — *Tragicomedia de Calisto y Melibea* —, apresenta a intercalação do Prólogo, do “Tratado de Centurio”, de mais cinco atos, num total de vinte e um que constitui a redação definitiva, de uma conclusão — “Concluye el auctor” e das “Octavas finales” de Proaza. Obra, como se vê, misteriosa, estranha; daí decorrendo o interesse constante da crítica.

Durante muito tempo, Calisto e Melibea foram comparados a outro jovem casal apaixonado: Romeu e Julieta, de Shakespeare. Ambos infelizes no amor, amor que os levou à morte.

Em 1845, portanto, na metade do século XIX, estabelecia Wolf interessantes comparações entre ambas as obras e apontava Rojas como precursor de Shakespeare e do Teatro Elisabetano. Focalizava, por exemplo, a cena amorosa, isto é, o encontro amoroso dos dois jovens envolto em delicada auréola poética, que precede a morte de

---

(3) — Citado por Angel Valbuena Prat. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1950, Tomo I, p. 376.

(4) — Há outras edições: em 1500, em Toledo; em 1502 (várias) cujas indicações podem ser encontradas na edição crítica que citamos inicialmente (pp. IX — X e seguintes). A edição de 1526, de Toledo, apresenta o “Acto de Traso”, que é o Ato XXII; mas este foi eliminado, posteriormente, por não apresentar relação com a obra.

Calisto, e salientava a qualidade de tal cena, afirmando que ela podia sustentar o paralelo com a cena do balcão de *Romeu e Julieta* (peça de 1595) Vários autores alemães, de renome, apoiaram-lhe a tese e os espanhóis Juan Valera (1870) e Menéndez Pelayo, (5) confirmaram o aspecto pré-shakesperiano da obra de Rojas. “Drama del amor juvenil, casi infantil”, um drama semelhante ao de Romeu e Julieta, diz Pelayo, convictamente (p. 132)

Mas, deixando de lado este aspecto, focalizemos o que constitui nosso tema: “Aspectos judaicos de *A Celestina*” Menéndez Pelayo, a partir da idéia de que o autor da obra é Fernando de Rojas, um judeu converso, elabora uma tese que passaremos a expor, após algumas considerações. Não há mais dúvida — atualmente — que Rojas é um judeu converso, pois um estudioso, o Professor Serrano Sanz, encontrou entre os processos da Inquisição de Toledo, um, de 1525, contra Alvaro de Montalbán, pelo fato de não praticar a religião a que se convertera. O processo menciona, entre outros, a declaração da vítima: tem uma filha, “Leonor Álvarez, mujer del Bachiller Rojas, que compuso a Melibea”; e mais, que o advogado defensor será Fernando de Rojas, “su yerno, que es judío converso” (6)

Baseando-se na origem judaica do autor, Pelayo aponta, na *Tragicomédia*, a presença de uma tendência ideológica oposta à ortodoxia moral e religiosa com a qual Rojas parecia concordar. Nota que a peça apresenta uma parte cômica bastante vigorosa, mas que apesar do gracejo cru, a impressão que nos fica é a de uma profunda tristeza e pessimismo: a sorte dos amores é infausta, e os velhos pais de Melibea deverão arrastar a mais aguda solidão. Se terminasse com as últimas palavras de Melibea e o seu suicídio, arremessando-se da torre, poder-se-ia — diz ele — pensar que o autor envolve os amantes numa “luz de glória” e que, tais Tristão e Isolda, fazem Calisto e Melibea “la apoteosis del amor libre” Mas se impõem certas indagações: E o conceito de amor como uma deidade misteriosa e terrível, cuja influência envenena e corrompe? E a dolorosa lamentação de Pleberio, diante da perda da filha? E a morte de todos que ajudam Calisto para que conquiste Melibea? Haveria, realmente, um propósito moral da parte de Rojas? Nota Pelayo que, se exteriormente se cumpre “a lei da expiação”, há no fundo um pessimismo epicúrio; é “la monstruosa confusion de lo humano y lo divino” (pp. 155-63), pois se as personagens vivem numa sociedade cristã e praticam a devo-

---

(5) — M. Menéndez Pelayo. *La Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970,

(6) — Ramiro de Maeztu. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 139.

ção exterior, agem e falam como pagãos, ignorando a noção do pecado e o remorso (Calisto fala de Deus, pede a seu auxílio, quando se esforça por conquistar Melibea, sem pretender legitimar essa união perante Deus e os homens; e Melibea, sabendo antecipadamente das suas intenções, aceita-lhe a proposta) E', reitera Pelayo, a confusão, a desordem de idéias que pode ser atribuída ao "escepticismo religioso moral" em que desembocaram, freqüentemente, as conversões forçadas ou interesseiras dos judeus, se bem que possa também ser explicada pela "espantosa anarquía de idéas y costumbres" em que viveu Castela, durante o reinado de Henrique IV e que Rojas traduz (p.163)

Haveria, portanto, na obra, o reflexo do ceticismo religioso e moral de um judeu obrigado a converter-se ao cristianismo.

Ramiro de Maeztu foi outro autor que se esforçou por desvendar a alma semítica de Rojas expressa através das personagens, o seu espírito torturado pelo problema religioso, enfim os sentimentos que o induziram a abandonar a fé dos ancestrais, sem no entanto "adoptar, de corazón, la de su patria nativa" (7) Contrário a Pelayo que, acreditando nas palavras de Rojas 'a un su amigo' no sentido de considerar a obra não própria de seus estudos de direito, a tal razão atribui o anonimato da peça, já Maeztu assinala que, na mesma "Carta a un su amigo", Rojas tece tantos e tais elogios à *Tragicomédia* que estes invalidam a hipótese de Pelayo. Rojas não estava envergonhado de tê-la composto; ao contrário, jactava-se de ser o autor, mas outra razão o impelira a ocultar sua autoria, protegendo-se com os nomes de Juan de Mena ou de Rodrigo Coça: estes seriam os autores do Ato I da peça que Rojas retomara, terminando-a. Textualmente, diz Maeztu:

No puede ser que un abogado de Talavera sienta como tal abogado desdoro de haber compuesto la mejor obra de lengua castellana. *Hay que buscar otra razón para que se esconda detrás de los nombre de Juan de Mena o Rodrigo Cota, aunque pregone el suyo propio en los versos acrósticos. Y la razón de ello es que no se trata meramente de la obra de un converso que no se entusiasma con su nueva religión, sino de una obra en que se explayan los sentimientos, no digo las razones, que a convertirse le indujeron* (p. 139 — O grifo é nosso).

E são os sentimentos que levaram Rojas e tantos mais à conversão não espontânea.

---

(7) — Ramiro de Maeztu. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 106-60.

Recorda Maeztu que o processo da Inquisição contra o sogro de Rojas não se deve apenas à prática dos ritos judaicos, mas precisamente à “indiferencia respecto a su nueva fe”, sendo ele — como muitos—o tipo do converso que, tendo deixado de ser judeu, não passara a ser cristão. Seria então *A Celestina* um meio para possibilitar a Rojas a descarga de sentimentos armazenados em seu peito. Assim, ao publicar a obra, não se identifica como autor, temendo a descoberta de seus propósitos; como não vêm as perseguições, ousa, não só corrigi-la e aumentá-la, como também declarar sua autoria, nos versos acrósticos. Retornando, porém, o temor das consequências por sua temeridade, atribui o Ato I aos dois autores já mencionados, Mena e Cota, num Prólogo tão altamente elogioso que conduz à dúvida quanto a ser ele o autor. Dessa maneira, muito habilmente, atribui-se o mérito de ter criado a obra e desvia as possíveis reações por parte do “celo inquisitorial” (p. 140)

Digno de nota é o fato de ser a *Tragicomédia de Calisto Melibea* a única obra de Rojas, como se após ter “descarregado o peito”, e havendo tomado todos os cuidados para ocultar suas intenções — inserindo citações eruditas e, dando, no final, um conselho aos leitores (ou espectadores): Calisto e Melibea devem ser tomados como caso a ser evitado e Deus deve ser amado—, pudesse então Rojas dedicar-se total e exclusivamente aos seus clientes. Em lugar de continuar uma brilhante carreira literária, prefere calar-se; nada mais tem a dizer. Ou, como diz Maeztu, *La Celestina* é um livro:

escrito como consecuencia del tumulto de sentimientos que tienen que aglomerarse en un espíritu que pasa por trance tan severo como el de una conversión religiosa en el siglo XV y en los judíos de España, que fue en 1492 (...) tiempos de grandes mudanzas, de grandes expectativas e inquietudes (p. 140).

Numa breve revisão histórica, vemos que quando da primeira edição de *A Celestina*, os judeus atravessavam momentos difíceis. Em 1481, houvera o estabelecimento da Inquisição em Sevilha; no mesmo ano, mais de 3.000 pessoas de origem moura ou israelita foram queimadas, em Andaluzia; em 1483, Torquemada fora nomeado inquisidor; em 1492, fora decretada a expulsão dos judeus, sendo que 250.000 dos 300.000 se converteram ao cristianismo, sem resolver, no entanto, senão em parte o problema, pois encontraram a posição tanto dos cirtãos velhos como dos judeus. No século anterior, houvera perseguições, em várias cidades: Córdoba, Burgos, Toledo, Valência e Barcelona, sendo que nesta última, no dia 6 de maio de 1392, explodiram um grande massacre; a própria guerra civil entre D. Pedro, o Cruel, e Henrique II tivera como centro o problema semita. Mas, tudo passara e, durante o século XV, os cristãos ocupados com

suas lutas recíprocas permitiram aos judeus a recuperação parcial do poder e da influência. Se os “pogrom” do século XIV levaram à conversão forçada dos judeus, já no século XV passou-se a discutir se os cristãos novos eram realmente cristãos e se continuavam a praticar os ritos judaicos. E’ quando a Rainha Isabel, a Católica, promulga o edito, expulsando os judeus, pouco meses após a conquista de Granada. Esta expulsão provocou, como é natural, a premente indagação sobre onde ir: da França, haviam saído os judeus em 1394; da Inglaterra, haviam sido expulsos há dois séculos; na Alemanha, haviam surgido as primeiras repressões; e os judeus da Itália não se manifestavam dispostos a recebê-los. Além desse problema — o local de asilo —, outro era não menos importante, o dos meios de sobrevivência.

Assim se configura a situação. Dos judeus que permaneceram, houve três tipos de conversão: *a aparente*, pois numerosos foram os que adotaram o cristianismo, sem abdicar da prática dos ritos de seus antepassados, enquanto aguardavam a mudança da situação; *a sincera*, a dos que abraçaram a nova fé, com espontaneidade, chegando a alcançar posições relevantes no seio da Igreja (Pablo de Burgos, converso, tornou-se o mais cruel perseguidor dos seus); *a desalentada*, isto é, a aceitação da nova religião, sem nenhum entusiasmo, e com um profundo ceticismo geral. Estes, como assinala Maeztu, talvez tenham sido os mais atingidos pelo acontecimento, perguntando-se, com profunda amargura:

No es verdad que haya nadie que con  
su dedo índice conduzca la historia de los  
hombres y de los pueblos. (p. 144)

E’, como diz o autor, “la negación del providencialismo”, que se encontra em *A Celestina*, composta por um judeu converso, totalmente desiludido, que considera que o mundo não tem sentido; donde suas personagens dominadas “por fuerzas ciegas, el amor en los unos, la codicia en los otros, que los conducen a ‘su amargo y desastrado fin...’” (p. 144). As lamentações de Pieberio, no final da obra, dirigindo-se ao Mundo, seriam reveladoras da sua profunda amargura, reflexo da de Rojas — o judeu converso que fala de seu desengano, de seu ceticismo.

A crítica, como se vê, foi deslocando-se, pouco a pouco. No século XIX, ateu-se de início aos aspectos sentimentais e trágicos de *A Celestina*, vendo em Rojas o Shakespeare espanhol, ou melhor, o precursor do Shakespeare de *Romeu e Julieta*; depois, tentou descobrir a filosofia secreta do autor, o judaísmo pairando sobre a obra, até que nos meados do século atual, certos críticos pensaram em quais



teriam sido os empecilhos para o casamento de Calisto e Melibea, uma vez que não surge, explicitamente, nenhuma rivalidade entre as duas famílias, a exemplo da que separa Romeu e Julieta. Então, quais as barreiras, os obstáculos à realização do casamento de dois jovens solteiros, nobres e reciprocamente apaixonados? Em 1898, o já citado Juan Valera se indagava sobre o porquê dos amores infelizes e sobre a intervenção de uma personagem tal como o é a Celestina, quando outra mais digna poderia ter sido escolhida para servir de intemediária entre os dois jovens. Seria o amor trágico, por predestinação? Não mais satisfazia tal explicação; donde a procura, da parte de certos estudiosos, de uma explicação mais lógica e racional, surgindo então conjecturas: a não legitimação dos amores, a não realização do matrimônio teria motivos sociais; a obra, se bem que de maneira não explícita, abordaria problemas sociais, sendo a ilustração de um problema judaico. Embora com opiniões diferentes aproximam-se, neste sentido, três autores: Emilio Orozco, (8) Fernando Garrido Pallardó (9) e Segundo Serrano Poncela, (10) e suas interpretações foram refutadas por autores de renome, como Marcel Bataillon que qualificou esses críticos de portadores de um “espírito quimérico”, capaz de engendrar tais explicações. (11)

Serrano Poncela, influenciado por teorias de Américo Castro e crendo no “racismo judeu” como precedente e fonte das tendências discriminatórias na Espanha, considera que Calisto é cristão velho enquanto Melibea pertence a uma família de cristãos novos que, por seu sentimento de superioridade, não permitiria tal aliança. Embora não haja indicações explícitas de tal oposição, o autor assinala uma série de argumentos em favor de sua tese.

Já Fernando Garrido Pallardó defende opinião contrária, isto é, a oposição viria não da família de Melibea, mas da de Calisto, razão pela qual ele jamais acena com a possibilidade de casamento. É realmente curioso que nenhum crítico anterior houvesse notado que, quando se abre a peça, com a cena do encontro dos dois jovens, na “huerta” da casa da moça, antes mesmo que o rapaz expresse suas intenções, Melibea, que apenas o vira passar diante da residência, sabe de antemão que o seu amor é “ilícito” e que jamais será pedida em casamento. Reage, violentamente, dizendo-lhe:

---

(8) — Emilio Orozco. *La Celestina-Hipótesis para una interpretación. Insula*. (Madrid), 15/3/1957.

(9) — Fernando Garrido Pallardó. *Los problemas de Calisto y Melibea*. Barcelona, Ed. Canigó \* Figueras, 1957

(10) — Segundo Serrano Poncela. *El secreto de Melibea*. Madrid, Taurus, 1959.

(11) — Marcel Bataillon. “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*. Paris, Didier 1961, p. 174.

¡Vete( ¡Vete de ahí torpe! Que no puede  
mi paciencia tolerar que haya subido en  
corazón humano conmigo el ilícito amor  
comunicar deleyte.

Oposição da família dela ou da dele? Parece-nos que Garrido Pallardó defende melhor sua tese, quando chama a atenção de todos para as palavras de Pleberio, diante da tristeza da filha, já quase no final da peça. Exprime o velho pai não só seu grande amor por ela, como sua disposição para ouvi-la, compreendê-la, ajudá-la; enfim, para resolver a situação:

Si tu me cuentas tu mal, luego será remediado. Que ni faltaran  
medicinas, ni médicos, ni sirvientes para buscar tu salud, agora  
consista en yervas, o en piedras, en palabras, o este secreta en  
cuerpos de animales. Pues no me fatigues mas, no me atormen-  
tes, no me fagas salir de mi seso, y dime que sientes.

(Ato XX — p. 287)

Mas detenhamo-nos no começo da obra, no encontro na “huerta” da casa da jovem, onde Calisto entra “empos de un falcón suyo”, diz o Argumento do Ato I. E nota Garrido Palardó, com muito acerto, que o rapaz lá entra sem pedir autorização e sem experimentar o menor temor diante da reação dos proprietários, o que seria normal se estes fossem nobres cristãos velhos. Se os cavalheiros, por um privilégio feudal, gozavam do direito de invadir a terra dos plebeus, durante a caça, a atitude de Calisto revela sua superioridade em relação a Melibea. Ora, o *Argumento Geral* da obra que só foi acrescentado em edição de 1502, ao referir-se à moça, fala de sua nobreza; seria para ocultar a sua origem judaica? Diz o Argumento:

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 serenissima sangre*, sublimada en prospero estado, uma  
sola eredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa mry amada  
( ) (O grifo é nosso).

Pelo que se observa, ambos os jovens pertencem a famílias nobres e se caracterizam por uma série de qualidades, o que justificaria a aproximação, visando ao matrimônio; nada há, segundo o Argumento, que os separe. Mas o fato de Calisto invadir a casa da moça, sem autorização e sem temor das conseqüências, revela a incoerência entre seu comportamento como cavalheiro e o respeito devido a uma família nobre.

É preciso, ainda, atentar à condição de Calisto: dedica-se a um esporte adequado a uma família rica, pois o falcão (ou “nebli”) é ave caríssima; aliás, há várias referências à sua riqueza. Assim sendo, o normal seria que estivesse acompanhado de criados; mas ele está só e a pé. Isto levou autores a pensar que Rojas teria modificado o local da cena inicial, mesmo porque impossível seria a caça na cidade, onde se encontra a residência de Melibea. Tal inverossimilhança poderia ser explicada por uma necessidade de ordem religiosa: a cena se passaria, inicialmente, na Igreja, lugar inadequado a diálogos amorosos, sobretudo em obra de autor que é judeu converso, o que determinou a mudança. Além disso, poderia ter também havido influência do tema novelesco do cavaleiro que persegue uma ave e salta os muros de um jardim, aí encontrando uma bela dama (é o tema de *Orlando Furioso*); mas se pensarmos justamente neste pormenor — saltar os muros —, ressalta a contradição. Durante as vezes que Calisto se encontra, à noite, com Melibea, é obrigado a utilizar-se de escada para transportar os altos muros da casa da jovem, e é ao descer precipitadamente os degraus que escorrega e cai, causa de sua morte. Ora, como Calisto entrou tranqüilamente, nessa primeira cena, sem auxílio de escada? É que teria havido mudança de cenário, da Igreja para a casa de Melibea; aliás se se passasse, realmente, na casa, ela chamaria os criados para que expulsassem Calisto. Ela não só não faz isso, como é preciso notar que a linguagem usada por Calisto, como que contaminada pelo ambiente de igreja, está repleta de alusões a Deus e aos santos. Transcrevamos as primeiras palavras dos jovens:

— En esto veo, Melibea, *la grandeza de Dios*.

¿En que, Calisto?

— En dar poder a natura que de tan perfecta formosura te dotasse, y fazer a mi inmerito tanta merced que verte alcançasse, y en tan *conveniente lugar*, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin dubda, incomparablemente es mayor tal galardón que *el servicio, sacrificio, devocion y obras pias que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido*.

¿Quien vido en esta vida cuerpo glorificado de ningun hombre como agora el mio?

Por cierto, *los gloriosos santos, que se deleytan en la vida divina*, no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo (...)

(O grifo é nosso).

---

(12) — Notas de aula, durante um curso de Pós-Graduação na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Central de Madrid.

Teria havido, portanto, a mudança do local em que se passa a primeira cena, pois um judeu converso não deveria situar uma cena amorosa numa igreja; por outro lado, se não houver, Melibea não seria nobre — como indica o Argumento Geral da 2ª edição —, pois se o fosse, sua casa não teria sido invadida por Calisto. E curiosa é a observação de Garrido Pallardó, quanto às palavras pronunciadas pelo rapaz e dirigidas a Melibea; diz ele:

“Pero como soy cierto de tu limpieza de sangre”

(Ato XII, p. 211)

Ora, diz o crítico, essa é uma prova irrefutável da origem judaica da protagonista, pois tal alusão, além de indelicada, era profundamente ofensiva, sobretudo quando dirigida a pessoa de elevada categoria social; além disso, sendo Calisto tão galante e apaixonado, nunca deveria exprimir-se de tal maneira à mulher amada.

O *Argumento Geral*, ausente na edição de Burgos, parece, pois, pretender dissimular o problema judaico. Vejamos, por exemplo, as atividades de Melibea e os dos pais, Alisa e Pleberio. Mãe e filha se dedicam a ficar, e tal atividade não era própria de grandes senhoras, observa o autor ao qual vimos nos referindo, que cita a Lei do Talmud relativa à obrigação feminina de dedicar-se aos trabalhos, pois “a ociosidade engendra maus pensamentos”. Ora, os conversos espanhóis conservaram inúmeros costumes talmúdicos, com a aprovação da Igreja, mas as senhoras nobres preferiam empregar suas horas livres, lendo livros de cavalaria ou ouvindo um jogral ou uma cantora. Quanto ao pai de Melibea, através de suas palavras — depois corrigidas na 2ª edição —, acusa a sua habilidade manual que não era característica de um nobre cristão velho. Por exemplo, quando Melibea lhe pede um instrumento para tocar, ele responde:

“Esso, hija mia, luego es hecho. *Yo lo voy a aparejar*”

(O grifo é nosso)

Mas, tendo Rojas percebido a incongruência, corrigiu-as, escrevendo:

“*Yo lo voy a mandar aparejar*”

(Ato XX p. 288)

Mas se aqui, numa clara correção, inseriu o verbo “mandar”, mais adequado a um fidalgo que distribuiu ordens, em outras ocasiões emprega uma linguagem que expressa tipos de atividades em desacordo com a sua situação, se é que é um nobre e rico cristão velho. Desesperado diante do suicídio da filha, sua única herdeira, se pergunta:

¿Para quien *fabriqué* navíos?  
¿Para quien adquirí honras?  
¿Para quien *planté* árboles?  
¿Para quien *fabriqué* navíos?

(Ato XXI, p. 295)

Ora, tais verbos convêm a um homem que trabalha, ou melhor, trabalhou com a terra, com construções. Mesmo que tivesse sido um simples escudeiro, não usaria esses verbos, mas sim

*conquisté* (em lugar de *edifiqué*) torres;  
*usurpé* (em lugar de *planté*) árboles;  
*apresé* (em lugar de *fabriqué*) navíos.

E se superior a um simples escudeiro, teria lutado ao lado do rei na guerra de Granada, deixando aos não nobres a rude tarefa de “construir”, “fabricar” e “plantar”

Os exemplos apontados pelo crítico parecem bastante convincentes quanto à origem da família de Pleberio. Mas vejamos outros: dos criados a Melibea por mais desagradável e pejorativas que fossem, ainda seriam aceitáveis se não saíssem de seu mundo; chegam, no entanto, a assim manifestar-se diante do próprio Calisto, sem que este reaja em favor da amada. Por exemplo, amar Melibea é, para Sempronio, um sentimento que diminui o mérito do amo, ou, textualmente:

Ponte, pues, en la medida de honrra,  
*piensa ser más digno de lo que te reputas*. Que cierto, pior estremo es dejarse *hombre caer de su merecimiento*, que ponerse en más alto lugar que deve.

(O grifo é nosso)  
(Ato I, p. 32).

E outro criado, Pármemo, exprime ao próprio Calisto que o amor por Melibea acarreta a sua perda:

Señor, porque perderse el outro dia el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, (causa) de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causara *perder tu cuerpo y (el) alma y hacienda*.

(O grifo é nosso)  
(Ato II, p. 66)

Parece, realmente, que Melibea é sempre considerada inferior a Calisto, apesar de seu “sereníssimo sangue” que consta no Argumento Geral. Por exemplo, quando os dois criados de Calisto, motivados

pela cobiça, matam a alcoviteira Celestina e são por isso mortos pela justiça, o normal na época seria a reação do amo. Mas ele nada faz, evitando expor-se através das necessárias explicações; limita-se a permanecer na sua própria casa, a proferir palavras. Preocupa-se com seu nome, com sua honra, dizendo:

“No osaré (salir) ante gentes”

(Ato XIII, p. 23’).

E ao sofrer a queda mortal, quando saltava precipitadamente o alto muro da casa de Melibea, seu cadáver é imediatamente removido pelos criados preocupados com a “sua” honra que ficaria prejudicada se ali fosse encontrado. Diz um deles:

Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde *no padezca su honrra detrimento, aunque sea muerto en este lugar.*

(O grifo é nosso)

(Ato XIX, p. 283)

“Este lugar”, diz Garrido Pallardó, que atingiria o amo já morto, bem como os familiares, só poderia ser o bairro judeu; e Melibea, uma judia conversa, pois não se preocupam com a sua honra (o que pareceria natural), bem marcando a diferença social entre os dois jovens.

Até o momento, vimos nos referindo ao par apaixonado e aos pais da jovem; falta-nos focalizar a velha Celestina, uma das figuras literárias trançadas com contornos bem firmes e que inspiraria não poucas criações. Celestina, chamada por Calisto para ajudá-lo na conquista de Melibea, consegue com habilidade e presteza convencer a jovem; é curiosa, no entanto, sua primeira visita à família. Apresenta-se para vender-lhe fios, linhas, etc. e é logo introduzida na casa, fato que Calisto estranha, chamando-a “osada”, e ouvindo então a seguinte explicação da alcoviteira:

*Cuatro años fueron mis vecinas.* Tratava con ellas, hablava y reya de día y de noche. Mejor me conoce su madre que a sus mismas manos, aunque *Melibea se ha fecho grande, muger discreta, gentil.* (O grifo é nosso)

(Ato VI, p. 126)

Se Celestina foi vizinha da família, e se a profissão de alcoviteira não é das mais dignas, Melibea e os seus não teriam residido em bairro elegante, confirmando-se a hipótese de que o *Argumento Geral* teria sido acrescido à obra para dissimular seu aspecto judaico, isto é, problemas da época. Realmente, Celestina é reconhecida por Melibea e família, não tendo ela inventado a Calisto o fato de terem sido vizi-

nhos. Tomemos a cena em que ela vai visitá-los pela primeira vez: quando Lucrecia, a criada, lhe pergunta o motivo da visita, a velha explica que é o amor pelas senhoras e o desejo de vê-las, pois diz:

“después que *me mudé* al otro barrio

“después que *me mudé* al otro barrio no han sido de mi visitadas

(O grifo é nosso)

(Ato IV, p. 82)

E, quando Lucrecia comunica a visita a Alisa, que de início não reconhece Celestina, dá-lhe a criada a explicação seguinte:

“aquella vieja de la cuchillada que *solía* vivir en las tenerías a la cuesta del rio”

(Ato IV, p. 83)

Mas este passado “solía” será um presente, no comentário do criado Pármeno; ela não *vivia*, mas *vive*, ou textualmente:

*Tiene* esta buena dama al cabo de la ciudad, *allá cerca de las tenerías*, en la cuesta del río una casa apartada, medio caída, poco compuesta e menos abastada.” (O grifo é nosso)

E Melibea, falando com Celestina, lhe pergunta se morava junto ao cortume; é, novamente, o passado:

— ¿Eres tu Celestina, la que *solía* morar a las tenerías, cabe al rio?

— Hasta que Dios quiera.

(O grifo é nosso)

(Ato IV, p. 88)

Presente ou passado, Celestina mora ou morou junto ao cortume, bairro modesto, onde habitualmente residiam os judeus. E embora oscile a indicação do tempo, Celestina e a família de Melibea foram vizinhas; ou são, talvez, levando à idéia de que a residência da jovem não teria sido ou não seria nenhum palácio e a família não pertenceria à nobreza, como diz o Argumento Geral, anexado, como sabemos, à 2ª edição. E Garrido Pallardó, muito acertadamente, estabelece vínculo com a cena inicial em que Calisto fala do falcão que caiu na “huerta” de Melibea (se é que não houve a mudança de local: da igreja para aí, dizemos nós), notando que as hortas só aparecem perto de raios ou cursos d’água, isto é, junto aos cortumes, dados que falam da situação da família da jovem.

A verdade é que Melibea é gentil, educada. Tendo nascido quando os pais já gozavam de uma boa situação econômica, recebeu uma boa educação, diferenciando-se de Alisa, cuja forma de expressão

é bastante grosseira. Diz o crítico, cujas idéias estamos expondo, que Alisa, procedente do povo, conserva expressões tais como “Mala landre te mate” (“landre” = pústula, varíola), que são também usadas por Elicia (que a aplica a Sempronio) e por Celestina (quando fala a Pármemo) O “sereníssimo sangue” de Melibea não é, pois, tão sereníssimo como o apregoa o Argumento Geral.

Celestina seria então judia? Parece que sim, se considerarmos o papel da casamenteira entre os judeus. E assim comprendemos a causa da retirada de Alisa, sob o pretexto de que vai visitar a irmã doente; embora não ignore a fama da velha — posteriormente, chega a prevenir a jovem contra a má influência celestinesca —, deixa as duas, com a esperança talvez de um futuro casamento. Alisa chama-a de “honrada vezina”, de “honrada muger” (p. 84 — p. 85), mas depois, ao vê-la uma segunda vez com Melibea, previne a jovem contra a alcoviteira:

“Daña la fama. Atres vezes que entra en una casa engendra sospechas

(Ato X, p. 193)

Proibe Melibea de recebê-la sozinha; não a proibe, porém, totalmente. Teme sua “tradição” — Rojas emprega três vezes o termo, e sempre demaneira adequada —, fato que leva G. Pallardó a aventar a hipótese de que haveria talvez o medo de Alisa de uma possível denúncia da Celestina ao Santo Ofício, isto é, a alcoviteira, se ofendia, poderia acusá-los da prática dos ritos judaicos, apesar da sua conversão ao cristianismo. Isto explicaria também a atitude de Celestina em relação a Calisto e a Pleberio; diz ela, ao meditar, em voz alta, sobre sua atuação no caso Calisto-Melibea:

Quando a los extremos falta el medio, *arrimarse el hombre al más sano*, (que) es discreción. Más quiero yo *offender a Pleberio* que *enojar a Calisto*. (O grifo é nosso)

(Ato IV, p. 81)

Se ela prefere *ofender Pleberio* (a ofensa é mais grave que a *zanga*) a *provocar a zanga de Calisto* é porque é mais conveniente *apoiar-se ao mais são*. Calisto é, pois, o mais são e Pleberio é o “enfermo”; e sua enfermidade é — nota o crítico — o não ser cristão velho.

Quanto à Celestina judia, indica o crítico, como “prova indiscutível”, um episódio do Ato I. Quando a velha astuta quer atrair Pármemo para ajudá-la nos seus planos, fala-lhe dos pais e das circunstâncias em que ele, Pármemo, lhe foi entregue, sem testemunhas (p. 51) Em toda a obra, a alcoviteira menciona Deus, mas nesta sua ex-



posição a Pármeno, quando chega a supor Deus como testemunha, usando pronomes (escritores com minúsculas), Garrido Pallardó identifica um costume hebreu que é transcrito:

Si sólo se presenta un testimonio, se concede el juramento y se aduce la presencia del Altísimo, sin pronunciar, en prueba de respeto, el santo nombre de Jehova. (13)

Celestina aconselha ainda Pármeno, que é também um converso, d'zendo-lhe:

dexa los ímpetus de la juventud y tornate con la doctrina de tus mayores a la razón.

Reposa en alguna parte

(Ato I, p. 53)

E pergunta o crítico: “¿Cuál puede ser esa doctrina sino la hebrea, en que se aguardaba el descanso en la tierra prometida?” (14)

Impossível finalizarmos este trabalho sem tecer algumas considerações sobre o suicídio de Melibea e a conseqüente lamentação de Pleberio. Desesperada diante da morte acidental de Calisto, a protagonista se acusa ao pai, enumera as faltas cometidas, exprime os remorsos e passa a lamentar-se do ocorrido, lançando-se finalmente do alto da torre (Ato XX) Mas, entre suas palavras, estão estas que lhe revelam a preocupação com a morte de Calisto:

“Cortaron las hadas sus hilos, cortaronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza (. .) (p. 291)

Observa então o crítico, aqui sempre mencionado, que Melibea é cristã, uma vez que pensa na importância da confissão para o jovem que encontra a morte, inesperadamente; mas, Melibea conserva as marcas da sua antiga religião, sobretudo porque o pai, embora converso, continua a praticar os ritos judaicos, sendo suficiente a leitura das últimas palavras de Pleberio. Chorando a morte prematura da filha, que ele tanto ama e por quem tanto trabalhou, Pleberio exprime certos sentimentos e numa linguagem que não são próprias de um nobre castelhano, cristão velho. Se o fosse, consideraria a morte de Melibea um castigo merecido e, no caso dela estar viva, ele mesmo se arremessaria para matá-la, isto porque o conceito da honra, vigente na época, era dos mais bárbaros; para vingar-se da ofensa, precipitar-se-ia também contra os familiares do responsável pela conduta da filha, incendiando-lhes a casa. Enfim, seria uma vingança dura e cruel. Em lugar disso,

(13) — F. Garrido Pallardó. *Op. cit.*, p. 81.

(14) — F. Garrido Pallardó. *Op. cit.*, p. 82.

porém, o velho se entrega a pungentes lamentos, pedindo a Alisa para que o acompanhe nos gemidos e suspiros. Ouçamo-lo na expressão de sua dor, arrancando os cabelos brancos e arranhando o rosto (observação da mulher):

¡(O) mi hija despedaçada! (. . .)  
¿Por que te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por que dexaste penado? ¿Por que dexaste triste y solo in hac lachrymarum valle?

(final do Ato XXI)

Mas, antes, maldiz o amor, causa de tanta desgraça, proclama a inutilidade do seu trabalho (em perguntas à quais já nos referimos pelo tipo de atividades que ele teria exercido: “edifiqué torres”, “planté árboles”, etc), e afirma a irrelevância dos bens que adquiriu, diante da perda irremediável da filha:

¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por que nos executaste tu cruel yra, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por que no destruiste mi patrimonio? ¿Por que no quemaste mi morada? ¿Por que no assolaste mis grandes heredamientos? (Ato XXI, pp. 295-6)

E aqui, em todas essas palavras finais, impossível, parece-nos, deixar de encontrar expressa a doutrina judaica, de Rojas, através de sua personagem.

Se retomássemos a opinião dos críticos que se debruçaram sobre a obra, notaríamos como houve o deslocamento de seu enfoque. O judaísmo da peça, a alma semítica do autor, vários já os haviam detectado; mas reconhecer na obra a ilustração do problema cristão novo x cristão velho, problema que extrapola o relato do trágico amor dos dois jovens apaixonados, é atribuir-lhe maior dimensão; não se trata, pois, apenas da infelicidade do par amoroso, mas de todo um novo, pintada por alguém que, sendo judeu converso, não ignorava a situação, uma vez que a vivia. E preferimos finalizar, com as palavras iniciais de Fernando de Rojas em “El auctor a un su amigo”, em que bastante sugestiva é a expressão pleonástica “común patria”:

( . . .) me venia a la memoria, no solo la necesidad que nuestra comun patria tiene de la presente obra ( . . .)

E a obra — a única de Rojas — continua a ser motivo de estudos, não apenas na Espanha, e sob diferentes aspectos, tal a riqueza de seu mundo novelesco ou cênico. É a inesgotabilidade, marcada das obras-primas.