

LAS «BODAS SORDAS» EN *TIRANT LO BLANC* Y LA *CELESTINA*

RAFAEL BELTRÁN
Universidad de Valencia

Cuando Menéndez Pelayo, en el primer volumen de sus *Orígenes de la novela*, entre el estudio de *Amadís de Gaula* y el de sus continuadores, se ocupa de *Tirant lo Blanc*, la que después ha sido calificada como mejor novela de toda la literatura catalana, su pudibundez no puede evitar, tras un tratamiento en general muy favorable hacia la obra, la descalificación moral de algunos personajes:

Nada diremos de (...) la consumada maestría que en las artes del lenocinio muestran las doncellas Estefanía y Placerdemivida, que más bien que en palacios imperiales parecen educadas en la zahúrda de la madre Celestina¹.

La metáfora de la *zahúrda* (literalmente, *pocilga*), por muy quevedescos ecos que la enaltezcan, es ciertamente grave para referirse a la corte de Constantinopla, donde han sido educadas las primeras doncellas de la princesa Carmesina. Pero también de “escenas lúbricas” y “cuadros lascivos” ha calificado el mismo Menéndez Pelayo ciertos episodios de una obra que a veces goza, a su juicio, de un “regocijo sensual bastante grosero”, o cuyo “concepto del amor (...) resbala de lleno en la más baja especie de sensualismo”².

¹ Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, N. B. A. E., Madrid, 1925, t. I, página CCXLII. Antes había mencionado ya “las intrigas por todo extremo livianas y celestinescas en que intervienen la doncella Placer-de-mi-vida y la Viuda Reposada” (pág. CCXXXVII). [El subrayado será en adelante siempre nuestro.] Sólo encontraremos descalificaciones de ese tenor, e incluso todavía más iracundas, en sus comentarios a *La lozana andaluza* o a las comedias *Tebaida*, *Serafina* e *Hípólita* (*ibíd.*, t. III, páginas CLXXII-CCIII).

² Es difícil —y seguramente de poco provecho— mencionar siquiera toda la crítica que se ha vertido sobre la supuesta “inmoralidad” de *Tirant lo Blanc*. Conformémonos

Como bajos, libidinosos, lúbricos, voluptuosos, concupiscentes, obscenos, inmorales y otras lindezas de ese estilo han sido tildados los comportamientos de determinados personajes en la novela de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, que se hizo diana de un juicio moral inquisitorial mucho más intransigente y severo que el que el propio Cervantes emitiera sobre la *Celestina*, o sobre el mismo *Tirant lo Blanc*. Después de haber salvado la obra de la quema como el "mejor libro del mundo", diría de su autor que merecía, "pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida", no sabemos todavía si condenando sus osadías como tales o como faltas de coherencia respecto a una determinada preceptiva literaria ³.

Debemos lamentar el silencio, ese "nada diremos...", en el que Menéndez Pelayo, por razones que poco tenían que ver con lo literario, hundía despectivamente la obra. Junto con su desprecio nos estaba dando, sin embargo, un importante dato: al parecer, Estefanía y Plaerdemavida, las nobles damas de compañía de la princesa, en determinados momentos de la novela se comportan como "educadas en la zahúrda [entiéndase prostíbulo, ambiente inmoral y degradado] de la madre Celestina". Porque si aprovechamos la alusión peyorativa a la educación común en la *zahúrda* y la trasladamos al origen literario de unos personajes, a su procedencia de determinados modelos y géneros, nos encontraremos con la sorpresa inicial de que esos orígenes, en efecto, podrían haber sido relativamente cercanos. Mucho más, cuando menos, de lo que pudiera permitir pensar la comparación entre dos textos tan, en principio, absolutamente dispares como un libro de caballerías (o novela

con citar el ejemplo quizás más extremo, expuesto por J. Vaeth, su primer crítico norteamericano: "The character of Tirant is admirable in almost all respects, but in the pursuit of his *immoral* desires it is detestable (...). Possibly these immoral scenes were intended to have a moral effect. It may have been the purpose of Martorell to disgust the readers with these scenes. Possibly it was a protest against the immoral conditions that prevailed in his time" (Joseph A. Vaeth, "*Tirant lo Blanc*": *A Study of its Authorship, Principal Sources and Historical Setting*, New York, Columbia Univ. Studies in Romance Philology and Literature, 1918, pág. 17).

³ El llamado, desde Clemenín, "pasaje más oscuro del *Quijote*" ha recibido la atención casi exclusiva, hasta el momento, de al menos 15 artículos. Ofrece el estado de la cuestión y la bibliografía exhaustiva Daniel Eisenberg, "Pero Pérez the Priest and his Comment on *Tirant lo Blanch*", publicado en *MLN*, 88 (1973), págs. 321-30 (también recogido en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, págs. 147-58). Posteriores al trabajo de Eisenberg, añaden nuevos comentarios al pasaje Josep M. Sola-Solé, "El *Tirant* i el *Quijot*", *Miscel·lània Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, 1980, vol. I, págs. 543-52; y Edward T. Aylward, *Martorell's "Tirant lo Blanch": A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, Chapel Hill, NCSRL, Univ. of North Carolina, 1985, págs. 198-200.

caballeresca) y una *novela* levantada sobre los cimientos de la comedia humanística y la novela sentimental⁴. Trataremos en nuestro artículo de ahondar en la evasiva revelación de Menéndez Pelayo: las doncellas de *Tirant lo Blanc* no sólo “parecen educadas” bajo la tutela de Celestina, al lado de las fámulas de ésta. Tendríamos que afirmar con casi total seguridad —¿y por qué no?— que de hecho fueron educadas en la misma escuela literaria: la escuela de la comedia⁵.

1. EL EPISODIO DE LAS “BODAS SORDAS” EN *Tirant lo Blanc*

En el capítulo 162 de *Tirant lo Blanc* tiene lugar uno de los episodios más relevantes de la novela. Es conocido como el episodio de las “bodas sordas” o la noche de las “bodas sordas”. Es un capítulo esencial para conocer la evolución de las relaciones entre el héroe protagonista, Tirant —recién llegado a Constantinopla e inmediatamente nombrado capitán del Ejército imperial en virtud de su raudo e inmejorable historial caballeresco y bélico— y la princesa Carmesina, de quien Tirant ha quedado, nada más contemplarla, perdidamente enamorado. El capítulo resulta, en segundo lugar, originalísimo por el tratamiento narrativo que Martorell imprime al pasaje: el relato elíptico que de los hechos dará un personaje-*espía*, ajeno a los mismos⁶. Mucho menos tratado ha sido el tercer aspecto por el que des-

⁴ En los estudios celestinescos no ha solido ser mencionada la obra de Martorell y Galba más que como referencia esporádica. Pero tampoco en la bibliografía “tirantesca” pasa de ser la *Celestina* el clásico de cita obligada, con la excepción de un artículo que dejaría huella en futuras aproximaciones, el de Frank Pierce, “The role of sex in *Tirant lo Blanc*”, *Estudis Romànics*, 10 (1962), págs. 291-300, donde se habla de la *Tragicomedia* como “perhaps the closest parallel in time and manner to the *Tirant*”, aunque puntualizando a continuación las diferencias en el tratamiento del conflicto amoroso y en el uso de fórmulas para expresar el mismo.

⁵ Seguiremos las ediciones de Dorothy S. Severin, ed., *La Celestina*, Madrid, Alianza, 1969, y de Martí de Riquer, ed., Joanot Martorell i Martí Joan de Galba, “*Tirant lo Blanc*” i altres escrits de Joanot Martorell, Barcelona, Ariel, 1979.

⁶ Ha sido éste un aspecto que destacó suficientemente Mario Vargas Llosa en su *Lletra de batalla per “Tirant lo Blanc”*, Barcelona, Edicions 62, 1969, por lo que no insistiremos en él. El escritor habla de “cráteres activos” (puntos en que se registra una fuerte concentración de vivencias) y analiza dos: el de la aparición de Carmesina y enamoramiento de Tirant (que he tratado en relación con el Auto I de la *Celestina* en “Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del ‘mal del amar’”, *Celestinesca*, vol. XII-ii (otoño 1988), págs. 33-53); y el de las “bodas sordas”, que trataremos aquí. El estudio de los libros de caballerías le ha valido al novelista peruano de nutrida fuente de inspiración temática y estructural. Sólo para el caso de *Tirant*, vid. Frank Dauster, “Pantaleón and Tirant: Points of Contact”, *Hispanic Review*, 48 (1980), págs. 269-85; y Josep Navarro, “Una interpre-

taca, pese a haber sido el episodio cita constante en la más reciente crítica sobre el *Tirant*. Nos referimos al abierto enfrentamiento con un tema supuestamente delicado, el de las relaciones sexuales, tratado aquí con alegre y sorprendente desenfado⁷. De páginas como éstas previene Riquer al hablar de que el humor en la novela alcanza a veces los límites de una crudeza que a menudo llega a ser realmente obscena. Aunque, añade, sin caer nunca en la pornografía, porque de ello salva al autor su actitud irónica y humorística⁸.

Veamos algunos antecedentes argumentales que permitan entender el sentido del capítulo que vamos a tratar. Poco había tardado Tirant, después de su fulminante enamoramiento, en declararse, perifrástica pero inequívocamente, a Carmesina (cap. 127)⁹. Ésta había hecho concebir firmes esperanzas al caballero, al ofrecerle diversos presentes (caps. 132 y 146). Paralelamente, otro intento de relación amorosa se venía desarrollando en un segundo plano y al amparo del primero, entre Diafebus, primo de Tirant, y Estefanía, prima y doncella de Carmesina. Diafebus declara su amor a Estefanía y la respuesta de ésta consiste en permitirle la posesión de su cuerpo, "però de la cinta amunt". Era avanzada licencia, sobre todo si la comparamos con la negativa de Carmesina a que Tirant le bese siquiera la mano en presencia de sus padres (cap. 133), haciendo gala de una reserva entre prudente y timorata que será reprochada por Estefanía y por Plaerdemavida, la otra principal doncella y amiga de la princesa. Cuando Diafebus procede a tomar la parte que le ha sido concedida del cuerpo de su amada, se encuen-

tació hispanoamericana del *Tirant lo Blanc*" *Miscel·lània Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, 1980, vol. II, págs. 435-44.

⁷ Para *Tirant lo Blanc*, vid. los estudios de Kathleen McNerney, "*Tirant lo Blanc*" *Revisited. A Critical Study*, Detroit, Medieval and Renaissance Monograph Series, 1983; el ya citado de E. T. Aylward, y el mío propio, "*Tirant lo Blanc*": *evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1983; habría que añadir, más recientes, los artículos de Arthur Terry, "Character and Role in *Tirant lo Blanc*", en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R. B. Tate, Oxford, Dolphin, 1982, págs. 177-95 [tr. como "El paper del personatge al *Tirant lo Blanc*", *L'Espill*, 16 (1982), págs. 27-44]; Harriet Goldberg, "Clothing in *Tirant lo Blanc*: Evidence of «realismo vitalista» or of a New Unreality", *Hispanic Review*, 52 (1984), págs. 379-92, y Curt Wittlin, "Especulacions psicoanalítiques sobre la sexualitat en el *Tirant lo Blanc*", *Llengua & Literatura*, I (1986), págs. 31-49.

⁸ Martí de Riquer, Intr. a su ed. cit. de *Tirant lo Blanc*, pág. 89. Opinión mucho más condescendiente, no hay que decirlo, que la de, de nuevo, Menéndez Pelayo, quien veía esas páginas reveladoras de "una especie de «molinosismo» erótico sobremanera repugnante" (*Orígenes*, pág. CCXLII). Frank Pierce habla de "frank reference to sexual indulgence" ("The role", pág. 299), aunque al referirse a otro capítulo (cap. 189) que no trataremos, confiesa que le parece un "striking passage that most modern readers would regard as gross and indecent" (*ibid.*, pág. 295).

⁹ Vid. más extensamente los pasos de esa relación en mi artículo "Paralelismos ...

tra bajo la ropa de ésta, escondido en su pecho, un curioso albarán que significará el permiso decisivo para poder gozar ya plenamente de ella: un contrato matrimonial, redactado parodiando los albaranes que los caballeros firmaban al concertar una batalla también clandestina. Un contrato que supone, por tanto, la aceptación por ambas partes del matrimonio secreto o clandestino (cap. 147). Alejados de la corte y concentrados en la campaña de defensa del Imperio ante el asedio del Gran Turco y del Soldán de El Cairo, ningún otro contacto mantienen ambos caballeros con sus respectivas damas hasta que en el mencionado capítulo 162 se encuentran finalmente los cuatro en el castillo de Malveí. El episodio de las “bodas sordas”, que comienza aquí, va a ser relatado prácticamente en su totalidad desde la perspectiva de Plaerdemavida, aunque al principio comience con el relato del narrador en tercera persona ¹⁰.

Se supone que las dos parejas de enamorados se habían hecho cómplices para tener un encuentro secreto, *sordo*, en la habitación de la princesa. No contaban con la sospecha de la avispada Plaerdemavida, quien, en efecto, llegada la noche, “véu que la Princesa no es volia gitar, e li havia dit que se n’anàs a dormir, e après sentí perfumar, prestament pensà que s’hi havia de celebrar festivat de bodes sordes” (cap. 162). Estefanía se asegura de que las doncellas de la princesa, incluida Plaerdemavida (que simula su sueño), estén dormidas, para introducir en la habitación de su señora a los caballeros, “que estaven esperant ab més devoció que no fan los jueus al Messies”. El autor describe cómo se había vestido Carmesina para recibir a Tirant y, con el fingido pudor lógico en estos casos, simula arrojar el tupido velo de rigor sobre los hechos siguientes: “Com Tirant la véu tan bé abillada, féu-li molt gran reverència, e donant del genoll en la dura terra, besà-li les mans moltes vegades. E passaren entre ells moltes amoroses raons. Com los paregué hora de poder-se’n anar prengueren llur comiat, e tornaren-se’n en la llur cambra”, si bien sugiriendo maliciosa y premonitoriamente: “¿Qui pogué dormir aquella nit, uns per amor, altres per dolor?” (cap. 162). A la mañana siguiente —continúa la narración en tercera persona—, Plaerdemavida acude inmediatamente a la habitación de la princesa, donde ve a ésta vistiéndose tranquilamente. Pero su prima Estefanía se encuentra sentada en el suelo, abatida y nerviosa: “tota plena de lleixau-me estar, ab los ulls mig entelats, escassament hi podia veure”. Plaerdemavida, conocedora de las verdaderas razones de su dolencia, se burla de ella preguntándole si desea el auxilio de médicos y recriminándola con que su mal es incurable, pero no mortal. Cuando Estefanía, medio en broma medio en serio, le enseña la lengua, Plaerde-

¹⁰ Vid. más detenidamente el funcionamiento de la estrategia narrativa, en Vargas Llosa, *Lletra*, págs. 79-87.

navida, fingiendo descubrir allí los síntomas de la “enfermedad”, le asegura que ha tenido que haber perdido sangre esa noche. Estefanía se defiende divertida, siguiéndole el juego: “Veritat dius, que del nas m’és eixida” (capítulo 162).

El tono del diálogo ha sido festivo (“grans rialles”, “molt gran plaer” ...), y Plaerdemavida solicita entonces permiso a la princesa para relatarles el sueño que ha tenido durante la noche pasada. Obviamente, lo que les va a contar —a ellas, dentro de la novela, y a nosotros, lectores— es lo que pudo espiar después de haberse quedado premeditadamente despierta. Tras coincidir —pero en primera persona— con los prolegómenos que ya conocemos, dice que veía en su sueño dos escenas que transcurrían simultáneamente en la misma habitación. En la primera están la princesa y Tirant. Plaerdemavida nos repite las firmes palabras de negativa de la princesa a los infructuosos acosos de su amante: “Si tu ames a mi (...) no em denegues lo que et deman, car la mia castedat, en la qual jo he viscut, quítia de tot crim, és lloadora (...); et prec te vulles contentar de la gràcia que has conseguida (...) car com la virginitat és perduda no és reparable” (cap. 163). Las relaciones de la pareja se han limitado, por tanto, a *complexus, basia, tactus* ..., a amorosos besos y abrazos, que no llegan a la consumación. En el límite entre el tercer y cuarto grados de aproximación amorosa de los que habla Andrea Capellanus mantendrá siempre Carmesina la barrera de su vergüenza y conveniencia, y sólo permitirá que ésta sea franqueada hacia el final de la novela, nada menos que ya en el capítulo 436¹¹.

La otra escena, en la misma habitación, transcurre de manera bien distinta. Como dice el texto del *Pamphilus*, “illicitum complexus nutrit amorem / et fallunt dominam basia sepe suam”. La pareja formada por Estefanía y Diafebus, más libre de prejuicios, amparada por el contrato de matrimonio secreto tácitamente firmado, al que nos hemos referido, traspassa sin complicaciones el dintel del cuarto y último grado del amor. Plaerdemavida reproduce a la perfección, en el relato de su falso sueño, los gritos que escuchaba de Estefanía, mientras la veía tumbada sobre el lecho, las piernas al aire: “¡Ai, senyor, que mal me feu! Doleu-vos un poc de mi e no em vullau del tot matar (...) Trista, què faré? Dolor me força a cridar, e segons veig, deliberat teniu de matar-me” (cap. 163). Son palabras transparentes, que revelan la desfloración de la doncella a través de las exclamaciones —“desvíos sin gana”, como calificará Calisto a las de Melibea— con las que se defiende

¹¹ Como dice Andrea Capellanus, existen cuatro grados de aproximación amorosa: “Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur” (*Andrea Capellani, De Amore*, ed. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985, cap. I, VI, pág. 86).

al ser atacada tan brusca y dolorosamente por el varón. Ante los gritos de resistencia, Tirant, desde el otro lado de la habitación, la apremia a callar: “No sabeu que moltes voltes les parets tenen orelles?” La induce al silencio que ambos arciprestes —el de Talavera citando justamente al de Hita— aconsejaban como mejor respuesta al “hablar en amores” del hombre colérico. Ella muerde la sábana para reprimir esos gritos, pero como no resiste el dolor y persiste en sus quejas, será el propio Diafebus quien, en violenta reacción, le cierre la boca ¹².

Todo el transcurso de la doble escena está teniendo, a la vez, efectos simpáticos en Plaerdemavida, espía privilegiada al otro lado de la puerta, quien confiesa sin reparo haber reaccionado al llanto de Estefanía ante la pérdida de su virginidad del siguiente modo: “E la mia ànima, com sentia aquell saborós plant, complanyia'm de ma desventura com jo no era la tercera ab lo meu Hipòlit” (cap. 163). Contagio didáctico, pues le enseña sentimientos hasta ese momento desconocidos: “La mia ànima hagué alguns sentiments d'amor que ignorava ...” ¹³. El episodio concluye cuando Estefanía, vencida (“estés los seus braços abandonant-se e retent les armes”), recrimina a Diafebus, en un planto final, la pérdida de su valiosa virginidad. Tirant, por su parte, implora hasta el último momento de la princesa las mismas concesiones que Estefanía ha tenido con Diafebus. Será en vano. Como dice Plaerdemavida, para concluir su relato: “La celsitud vostra no volgué, sinó que restàs gloriosa de la batalla. E com ells se'n foren anats, despertí'm e no viu res ...” (cap. 163).

El sueño ha terminado. Sólo queda el recuerdo. Añorará Plaerdemavida, recreando la misma imagen poética que Ausiàs March empleaba para expresar la difícil huida de la tortura de los pensamientos amorosos, el delirio de aquellas “bodas sordas” que por primera vez le enseñaron lo que significaba la pasión del amor: “Almenys que passàs ma vida en dorment! Per cert, fort dolor és al despertar qui bon somni somia” ¹⁴.

¹² “Hablar en amores” es, obviamente, eufemismo de hacer el amor (*cfr.*, p. ej., *Celestina*, VIII). La cita es del *Arcipreste de Talavera*, ed. de González Muela, Madrid, Castalia, 1970, pág. 195.

¹³ *Vid. infra*, cap. 3. He tratado de llamar la atención sobre los parecidos entre los aprendizajes amorosos de Plaerdemavida y Eliseu (esta última, un curioso personaje secundario de *Tirant lo Blanc*) y la celestinesca Lucrecia, partiendo del hecho de que las tres, casi niñas, “aprenden” visualmente y somatizan la lección del amor, en “Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a l'espill de Lucrecia (*Celestina*): retrat de la donzella com a còmplice fidel de l'amor secret”, en *Homenatge a Joan Fuster*, vol. I, en prensa.

¹⁴ Éstos son los versos de March: “Axí com cell qui'n lo somni's delita (...) / Plagués a Déu que mon pensar fos mort; / e que passàs ma vida en durment!”. La imagen poética se repite en *Tirant*, caps. 3, 176, 276, además del 163 (*vid.* K. McNerney, *T. lo B. Revisited*, esp. cap. V, “Images of Women and the Lyric Element”, págs. 75-95).

2. EL ORIGEN Y LOS GRADOS DEL MONÓLOGO DRAMÁTICO FEMENINO. LAS "BODAS SORDAS" EN *Tirant lo Blanc* Y LA *Celestina*

Al lector de la *Celestina* no le puede resultar totalmente desconocida la escena de las "bodas sordas". Comparte algunos de los elementos —retóricos fundamentalmente— que se dan en los actos VII, XIV y XIX de la *Tragicomedia* de Rojas, aquellos en los que transcurren los episodios amorosos (permítasenos la licencia de llamarlos desde ahora también "bodas sordas") entre Pármeno y Areúsa, primero, y Calisto y Melibea, luego. El soliloquio amoroso que acabamos de escuchar de Estefanía, por boca de Plaerdemavida, debe ser confrontado con el de Melibea, mientras hace el amor con Calisto por última vez:

¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomportable. Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón (...); no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras? (XIX).

Y debemos relacionar ambos, asimismo, con el no menos expresivo de Carmesina, hacia el final de *Tirant lo Blanc* (cap. 436):

—Mon senyor Tirant, no canviu en treballosa pena l'esperança de tanta glòria com és atènyer la vostra desijada vista. Reposau-vos, senyor, e no vullau usar de vostra bel·licosa força, que les forces d'una delicada donzella no són per a resistir a tal cavaller. No em tracteu, per vostra gentilea, de tal manera (...). Ai, senyor! I com vos dot delitar cosa forçada? Ai! ¿E amor vos pot consentir que façau mal a la cosa amada? Senyor, deteniu-vos, per vostra virtut e acostumada noblea. ¡Guardau, mesquina! ¡Que no deuen tallar les armes d'amor, no han de rompre, no deu nafrar l'enamorada llança! Hajau pietat, hajau compassió d'aquesta sola donzella! ¡Ai cruel, fals cavaller! Cridaré! Guardau, que vull cridar! Senyor Tirant, no haureu mercè de mi? No sou Tirant! ¡Trista de mi! Açò és el que jo tant desijava? ¡Oh esperança de la mia vida, vet la tua Princesa morta! (cap. 436)¹⁵.

¹⁵ Riquer ha señalado en el pasaje la imitación del lenguaje militar, "obscè l'enguatge metafòric típic dels guerrers de tostemps" (en su *Intr.*, pág. 89), del que hay otros ejemplos en la obra (*Tirant*, cap. 260, etc.). Es ese aspecto paródico, sumado a la burla de otras muchas etapas de la aproximación retórica cortés el que nos interesa en estos momentos, por encima del manifiesto "machismo" cruel de Tirant o de la actitud sumisa de Carmesina (ya señalada por K. McNerney, *T. lo B. Revisited*, esp. págs. 82-4).

El lamento de Melibea tras su primer encuentro amoroso con Calisto tendrá igualmente su trasunto en los de Estefanía y la princesa Carmesina para idéntica situación, como hemos de comprobar más adelante (grado F del monólogo). Castro Guisasola ya apuntaba como modelo expresivo, de éste en concreto, pero también de otros soliloquios en la *Celestina*, el monólogo acerca de “Cómo las mugeres hablan a los que quieren, de qualquier hedad que sean”, en el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* (II, XIII). La misma opinión tiene M.^a Rosa Lida. Se trataría, en efecto, del que Dámaso Alonso estudió como monólogo “dramático” y “novelístico” en la obra de Alfonso Martínez de Toledo¹⁶. Pero si contamos con este modelo reconocido para la *Celestina*, es obvio que no podemos aceptarlo tan sencillamente para los episodios de “bodas sordas” en *Tirant lo Blanc*¹⁷. ¿Podría encontrarse otro modelo común al monólogo dramático femenino de ambas obras? M.^a Rosa Lida se refiere a los ecos del *Pamphilus* en el monólogo de Melibea del auto X (monólogo, sin embargo, a diferencia de los que hemos visto, no dramático). En la comedia elegíaca en general (*Lidia, Alda, Pamphilus*...), nos había advertido desde el principio de su estudio sobre la *Celestina*, encontramos “lances singularmente escabrosos”, aunque —aceptaba con decisión— es “cabalmente el *Pamphilus* la obra maestra de la comedia elegíaca que anticipa en esquema el planteo de *La Celestina*, el antecedente dramático que destaca entre todos”¹⁸.

No sólo es el esquema general del *Pamphilus* el que influye en la concepción de la *Celestina*. También pasajes determinados de la comedia latina pudieron modelar más directamente otros tantos de la de Rojas. Y en con-

¹⁶ Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes de la “Celestina”* (*Revista de Filología Española*, anejo V), Madrid, 1924, pág. 175. M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, págs. 425 y 429, aunque comenta las diferencias psicológicas entre la mujer del *Arcipreste*, que simboliza la hipocresía femenina, y Melibea, quien, para la estudiosa, habla con absoluta sinceridad. Dámaso Alonso, “El arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista”, en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 1958, págs. 125-36.

¹⁷ Entre las fuentes principales del arcipreste de Talavera se incluyen textos catalanes. Cita la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis y conocemos su interés, seguramente colmado, por conocer, del mismo, el *Llibre de les dones*. En este último, así como en *Lo somni* de Bernat Metge, encontramos un asiduo empleo del monólogo dramático, aunque no para ilustrar, como en el caso del castellano, las palabras de la mujer haciendo el amor. El monólogo femenino podría incorporar a su sustancia de comedia original el uso de una de las técnicas principales del sermón: el recurso al habla popular realista (es la opinión que resume Alan Deyermond, dando como ejemplo precisamente nuestro monólogo citado, en *La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1982, pág. 251).

¹⁸ M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, pág. 36. Seguiremos la ed. de L. Rubio y T. González Roldán, *Pamphilus de amore. Pánfilo e el arte de amar*, Barcelona, Bosch, 1977.

creto, el monólogo dramático final de Galathea, cuando se entrega a Pamphilus tras la pertinente mediación de la "anus", se produce en términos muy semejantes a los respectivos monólogos de Areúsa y Melibea en la *Celestina*. Lo que, de acuerdo con el paralelo que acabamos de sugerir entre los monólogos dramáticos, significaría que dicho monólogo puede ser el precedente más prestigioso, difundido y, por tanto, probable, no sólo del de la mujer amante en el *Arcipreste de Talavera*, sino también de los de Estefanía y Carmesina en *Tirant lo Blanc*.

Sabido es que Joanot Martorell y Martí Joan de Galba plagiaron con alegre desenvoltura algunas de las muchas fuentes de las que tuvieron que beber para su obra, verdadera miscelánea en cuanto a diversidad de influencias genéricas recibidas, aunque siempre neutralizadas por la dominancia novelística. No ha sido *Pamphilus*, sin embargo, una de las hasta ahora sugeridas. Parece arriesgado proponer un vínculo directo entre el *Pamphilus* y *Tirant lo Blanc*. Sabemos que la comedia latina tuvo un éxito extraordinario —aunque no precisamente en las letras catalanas—, que fue versionada, amplificada y reducida innumerables veces por los estudiantes de las escuelas medievales, que lo copiaban, leían, traducían, comentaban y memorizaban parcialmente. Directa o indirecta, la influencia del *Pamphilus* sobre la novela catalana está ahí. Vamos a intentar demostrarlo con más detalle a continuación, al tiempo que, al detenernos ante cada uno de los sucesivos grados del monólogo dramático, ahondamos en sus paralelismos con la *Celestina*¹⁹.

¹⁹ Martí de Riquer se refiere a que en algunas de las escenas escabrosas de *Tirant lo Blanc* se llevan a la práctica los galantes consejos de *Facet* (derivado del *Facetus* latino), pero reconoce que en catalán no encontramos eco de *Pamphilus* (*Història de literatura catalana*, II, Barcelona, Ariel, 1980, pág. 46). Confirma esa sorprendente ausencia Lola Badía, "Per la presència d'Ovidi a l'Edat Mitjana catalana amb notes sobre les traduccions de les *Heroides* i de les *Metamorfosis* al vulgar", *Studia in honorem prof. Martí de Riquer*, vol. I, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, págs. 79-109. Peter Dronke ha reparado, sin embargo, en la referencia que hace al *Pamphilus* el trovador Guiraut de Calanson, en un tema dedicado al rey de Aragón hacia finales del XII, lo que demostraría el conocimiento de la obra en Provenza y Aragón ("A note on Pamphilus", *Journal of the Warburg Institut*, 42 (1979), págs. 225-30 (agradezco la información a Rosanna Cantavella, que ha estudiado a fondo la tradición del *Facet* catalán). Es, con todo, una sola y casi remota noticia. Pese a su enorme prestigio como texto filosófico, no dejaba de ser considerado el *Pamphilus* un texto peligroso para la moralidad juvenil, por lo que llegó a sufrir prohibiciones. No cabe duda que la censura se cebaría sobre la inmediatez de las palabras de Galathea en su monólogo dramático. La poco casual desaparición, en los tres códices principales del *Libro de buen amor*, del desenlace de la versión de la comedia que efectuaba Juan Ruiz (el vacío entre las estrofas 877-8), que coincide con ese monólogo, ¿no es una prueba de la atención especial que merecían? Como comenta Corominas: "aquí alguien arrancó dos hojas, segura-

Hemos distinguido hasta siete grados dentro del monólogo dramático común a *Pamphilus*, *Arcipreste de Talavera*, *Celestina* y *Tirant lo Blanc*. Podía haber sido el número mayor o menor, según el concepto por el que los diferenciamos se hubiera restringido o ampliado. Importaba, más que la división en sí, confrontar los contenidos y comprender que nos encontramos ante versiones de un mismo modelo, ante motivos reiterados expuestos en igual orden y con una misma intensificación dramática.

A) *Inicio del acoso. Renuencia de la dama*

Coincidirían con la primera reacción de Galathea al “Tu paciens facti, te precor, esto mei” de *Pamphilus* (680): “Pamphile, tolle manus! ... te frustra nempe fatigas! / Nil ualet iste labor! ... Quod petis esse nequit!” (681-2). Y con las primeras exclamaciones en el *Arcipreste de Talavera*: “Yuy! ¡Dejadme! ¡Non quiero! Uy! ¡Qué porfiado! ¡En buena fe yo me vaya! ¡Por Dios, pues yo dé voces! ¡Estad en ora buena! ¡Dejadme agora estar!”

En *Celestina* son los que Calisto juzga cínicamente como “... aquellos desvíos sin gana, aquel «Apártate allá, señor, no llegues a mí» ...” (CAL., monólogo, XIV). En la voz de Melibea: “... no quieras perderme por tan breve deleite (...). Goza de lo que yo gozo (...); no pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano volver. Guárdate, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura” (MEL., Auto XIV). O también: “Destemplóse el tono de mi voz ...” (MEL., XIX).

Y en *Tirant lo Blanc*: “Si tu ames a mi, per res no deus estar d’asse-gurar-me dels dubtes esdevenidors ...” (CARM., 163). Y durante la entrega definitiva: “Mon senyor Tirant, no canviu en treballosa pena l’esperança de tanta glòria com és atènyer la vostra desijada vista ...” (CARM., 436).

mente al objeto de expurgar el libro de una escena escabrosa. No es casual la circunstancia de que el otro ms., G, fuese víctima de una mutilación semejante. A consecuencia de lo cual tenemos una laguna de 32 coplas” (comentario a la estr. 877; Joan Corominas, ed. *Libro de buen amor*, Madrid, Gredos, 1967, pág. 338). Jacques Joset pone en interrogante la voluntad de censurar esos versos en los que se prometía contar cómo “el Arcipreste acabó lo que quiso” (870-871), es decir, cómo cumpliría felizmente sus deseos de poseer a doña Endrina (Madrid, Espasa-Calpe, 1974, vol. I, pág. 307). Cfr. Félix Lecoy, *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruis, archiprêtre de Hita*, París, 1938, págs. 307-27.

B) *Primer empleo de la fuerza: maltrato y "descortesía"*

El motivo del "tolle manus" puede venir de *Pamphilus*: "Pamphile, tolle manus!... male nunc offendis amicam!" (681-3), donde igualmente encontramos el "Quod me sic tractas!" (688), que repiten *Celestina* y *Tirant*, con parecido extraordinario, puesto que no es sólo la identidad verbal: "No me trates de tal manera" / "No em tracteu de tal manera", sino también la fórmula petitiva: "por cortesía" / "per vostra gentilea", e incluso el imperativo: "Ten medida" / "Reposau-vos". Los motivos del cuidado y la descortesía aparecen igualmente en el *Arcipreste de Talavera*: "¡Estad un poco *quedo*! ¡Ya, por Dios, non seades enojo! ¡Ay, *paso*, señor, que *sodes descortés!*"

Pero veámoslo más despacio en la *Celestina*: "No será él tan *descortés* que entre en *lo vedado* sin licencia" (AR., VII)²⁰. "¿En *cortesías* y licencias estás?" (CEL., VII). "Ay señor mío, *no me trates de tal manera*; ten medida, *por cortesía*" (AR., VII). "Señor mío, pues me fie en tus *manos*, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición, por ser piadosa, que si fuera esquiva y sin misericordia; no quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio" (MEL., XIV). "Por mi vida, aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden. Estad *quedo*, señor mío" (MEL., XIV). "... aquel «No seas *descortés*», que con sus rubicundos labios veía sonar ..." (en boca de CAL., monólogo de XIV). "Y pues tú, señor, eres el dechado de *cortesía* y buena crianza, ¿cómo mandas a mi *lengua hablar* y no a *tus manos que estén quedas*? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomportable. Cata, amigo mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, *me es enojoso tu riguroso trato*; tus honestas burlas me dan placer, tus *deshonestas manos* me fatigan cuando pasan de la razón" (MEL., XIX).

En *Tirant lo Blanc*: "Reposau-vos, senyor, e no vullau usar de vostra bel·licosa força, que les forces d'una delicada donzella no són per a resistir a tal cavaller. *No em tracteu, per vostra gentilea, de tal manera.* (...) Deixau

²⁰ "Lo vedado" es, por supuesto, una graciosa metáfora eufemística del sexo femenino. Lo notable es que la misma imagen se encuentre también en *Tirant*, y en uno de los episodios más procaces y divertidos de la obra: "E com [Tirant] véu que se n'anava e ab les mans no la podia tocar [a Carmesina], allargà la cama, e posà-la-hi davall les fal·des, e ab la sabata tocà-li en *lo lloc vedat*, e la sua cama posà dins les seues cuixes" (cap. 189). Riquer aporta la mención de un "luoc deves" en una canción del trovador Daude de Pradas (ed. *Tirante el Blanco*, t. III, pág. 79, n.). Otro eufemismo empleado por Martorell es "*lo secret*", en el capítulo 231, al que nos referiremos más adelante.

porfídia, senyor; no siau cruel; no penseu açò ésser camp ni lliça d'infels; no vullau vençre la que és vençuda de vostra benvolença: cavaller vos mostrareu damunt l'abandonada donzella" (CARM., 436).

Carmesina parece seguir en su discurso más cercanamente el de Galathea en el *Pamphilus*. Tanto en el motivo de la poca fuerza de la mujer: "Quam paruas habet omnis femina uires!" (685), donde Carmesina se queja de que "les forces d'una delicada donzella no són per a resistir a tal cavaller" (en el *Arcipreste* hay tal vez un eco: "¿y piensa que tengo su fuerza?"); como también en la referencia a la posición que ha adoptado el interlocutor, ya decididamente tendido o apretado contra la donzella: "Nostra tuo cur pectore pectora ledis?" (687), que Carmesina, convertido todo su monólogo en una alegoría de la entrada por armas en el castillo indefenso, eufemiza genialmente: "cavaller vos mostrareu damunt l'abandonada donzella". Esta última frase falta, por ejemplo, en la traducción castellana de *Tirant lo Blanc* de 1511 (pese a que el traductor no suele mostrarse pacato y censurar las osadías eróticas). En el *Arcipreste*, por su parte, se alude sólo, metonímica y más elípticamente, a los dedos y las manos: "¡Avad, que me quebráys el dedo! ¡Avad, que me apretáys la mano!"

C) Intensificación de la fuerza

Significa sencillamente un grado más álgido de aproximación. El maltrato y descortesía pasan a ser violentos y dañosos. Siempre partiendo de *Pamphilus* ("Quod me sic tractas ... est scelus atque nephas", (688), en el monólogo de la mujer del *Arcipreste de Talavera*, el motivo está expresado con extraordinaria sutileza: "Pues, en verdad, non me río yo! ¡Estad en ora mala! Pues, ¿querés que vos lo diga? ¡En buena fe yo vos muerda las manos! ¡Libreme Dios deste demoño! (...) ¡O cómo soys pesado! Mucho soys enojoso! ¡Ay de mí! ¡Guay de mí! (...) ¡El diablo lo troxo aquí! ¡O mesquina! ¡O desventurada, que noramala nascí! (...) ¿y piensa que tengo su fuerza?".

En *Celestina*: "Cata que del buen pastor es propio trasquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragarlo (...). Si pensara que tan desmesuradamente te habías de haber conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación" (MEL., XIV). También, de nuevo en boca de Calisto: "... aquel «No quieras mi perdición», que de rato en rato proponía ..." (CAL., monólogo en XIV). Y, en el último encuentro: "Deja estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienzo. Holguemos y burlemos

de otros mil modos que yo te mostraré; *no me destroces ni maltrates como sueles*. ¿Qué provecho te trae *dañar* mis vestiduras?" (MEL., XIX)²¹.

En las palabras de Carmesina: "Ay, señor! I com vos pot delitar cosa forçada? Ai! ¿E amor vos pot consentir que façau mal a la cosa amada? Senyor, deteniu-vos, per vostra virtut e acostumada noblea" (cap. 436).

D) *Amenaza de invocación a testigos*

Encontramos la amenaza de llamar a testigos o vecinos en el *Pamphilus*: "Desine! Clamabo!... Quod agis? Male detegor a te!... / Perfida, me miseram, quando redibit anus? / Surge, precor. Nostras audit uicinia lites!..." (689-91), motivo en el que insiste el *Arcipreste*: "¡Avad, ora, que vos miran! ¿Non vedes que vos veen?"

Está, sin duda, mucho mejor dramatizada —e incluso parece que invertido el motivo— la amenaza en la *Celestina*. Ante la advertencia de Areúsa a Pármeno: "Mira las canas de aquella vieja que está presente (...). Así goce de mí, de casa me salga, si hasta que Celestina mi tía sea ida a mi ropa tocas!" (AR., VII), Celestina se siente herida en su sensibilidad y le endilga una dura reprimenda verbal. Areúsa acepta finalmente su presencia, aunque al cabo acabe marchándose la vieja.

"Apártate allá, Lucrecia", le dirá pudorosamente Melibea a su doncella, en el primer encuentro amoroso. Pero recordaremos que a Calisto no sólo no le importa, sino que prefiere la presencia de aquélla: "¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria" (CAL., XIV)²².

²¹ No podemos coincidir con la interpretación que M.^a Rosa Lida daba a estos lamentos: "Honestos desvíos, expresados con leve humorismo (...) en contraste con las dolorosas voces de la primera cita, e indicativos de la familiaridad del trato con Calisto" (*La originalidad*, págs. 429-30). Hay también un recuerdo de las "bodas sordas" en la carta que Diafebus enviará a Estefanía más adelante (cap. 188), donde se insistirá en "los grans gemecs e dolorosos sospirs de la mesquina d'Estefania". Como ya descubrió Riquer, existe en parte de la carta —y en esas palabras en concreto— un plagio de la de Troylos a Breçayda que está incluida en el *Bursario* de Rodríguez del Padrón (*vid.* también M.^a Rosa Lida, "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, págs. 120-2).

²² Alan Deyermond discute las opiniones de Lida, Gilman y otros, y concluye, contra la opinión de éstos, que el abrazo de Lucrecia tiene implicación sexual, de manera que Melibea la considera como rival potencial ("Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*", *Celestinesca*, 8, ii (1984), págs. 3-10). Desde la perspectiva de *Tirant*, se puede aportar un caso paragonable de amante que se intenta congraciarse con la doncella: el de Hipòlit y la doncella Eliseu. Las dos muchachas comienzan recelando de la ortodoxia amorosa de sus señoras y acaban siendo sus mejores defensoras, cómplices y hasta amigas del amante (*vid.* mi art. cit. *supra* en n. 13).

La parte correspondiente en el monólogo de Carmesina es igualmente explícita: “¡Guardau, mesquina! ¡Que no deuen tallar les armes d'amor, no han de rompre, no deu nafrar l'enamorada llança! Hajau pietat, hajau compassió d'aquesta sola donzella! ¡Ay cruel, fals cavaller! Cridaré! Guardau, que vull cridar!” (cap. 436). Ese “Cridaré!” es, sin duda, el “Clamabo!” de Galathea. E igual de clara había sido la amenaza en el episodio de la noche de Malveí, cuando Tirant invoca el peligro de las voces: “Germana Estefanía, ¿per què voleu incriminar la vostra honor ab tants grans crits? ¿No sabeu que moltes voltes les parets tenen orelles?” (cap. 163).

E) *Culminación: la falsa “muerte”*

El tópico, común en la poesía amatoria de la época, de la metáfora hiperbólica de la muerte como consumación de la relación sexual, no aparece en *Celestina*, así como tampoco eufemiza el coito como tal muerte el *Pamphilus*.

Sí insiste, en cambio, Martorell en el símil: “Senyor Tirant, no haureu mercè de mi? No sou Tirant! ¡Trista de mi! Açò és lo que jo tant desijava? ¡Oh esperança de la mia vida, vet la tua Princesa morta” (cap. 436). De hecho, el autor valenciano se burla abiertamente del uso de esa metáfora, que le ofrece, llevado a su extremo (a su significado literal) nuevas posibilidades paródicas: “... e la Princesa reté les armes e abandonà's mostrant-se esmortida. Tirant se llevà cuitadament del llit pensant que l'hagués morta, e anà cridar la Reina que li vengués ajudar” (cap. 436).

En el *Arcipreste* sí lo encontraremos: “¡Fuese yo muerta, triste de mí!” Y a la zaga de la *Celestina*, desde luego en la *Tebaida*: “Acabarme quiere de matar” (l. 2.601); “estáme matando” (l. 2.572), o “me havéis muerto” (l. 5.104). O en *La lozana andaluza*, tras el rendimiento: “Soy vuestra, muerta y viva”²⁸.

F) *Lamento final*

Consciente de las implicaciones sociales de su desliz, exclamará Galathea, después de su encuentro con Pamphilus: “Et modo quid faciam? Fugiam

²⁸ Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, ed. Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1972, pág. 75. No hemos querido —excedía las pretensiones del artículo— explorar la fortuna del monólogo en las continuaciones de *Celestina*. Remitimos al estudio de Pierre Heugas, “*La Célestine*” et sa descendance directe, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1973, principalmente a sus págs. 164-173.

captiua per orbem? / Ostia iure michi claudet uterque parens. / Meciar hac illac oculis uigilantibus orbem, / Leta tamen misere spes michi nulla uenit” (vs. 765-8).

La referencia al padre y a la madre, como más directos representantes de esa moral social, se encuentra también en el lamento final de Melibea. No en el lamento final de Carmesina, aunque sí, más desarrollada, antes y más adelante. Tanto Estefanía (cap. 163) como Carmesina (cap. 437) comienzan su lamento con un reproche directo al amante, acusándole de haberlas engañado para robarles la virginidad. Es el equivalente a las palabras de Melibea: “Si pensara que tan desmesuradamente te habías de haber conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación” (XIV). Veamos en concreto el monólogo de Melibea: “¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por *tan breve deleite*? ¡Oh pecadora de ti, 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...!” Y confrontémoslo con el planto de Carmesina. Los tintes trágicos del monólogo de Melibea estarán trascendidos, en el caso de *Tirant lo Blanc*, por una burla que impregna, diríamos que casi cruelmente, cada palabra pronunciada por Carmesina. Rojas se compadece de Melibea, mientras que Martorell se mofa despiadadamente de Carmesina, poniendo en boca suya un discurso ridículo: “*La breuitat de tan poc delit* ¿ha pogut empedir a la virtut consentint que hajau tan maltractada la vostra Princesa? Almenys haguésseu esperat lo dia de la solemnitat e ceremonial festa, perquè lícitament fósseu entrat en los ports de la mia honesta pudicícia. Ni vós haveu fet com a cavaller, ni jo só reverida com a Princesa, per la qual raó só així verda-derament agreujada, que d’aquesta raonable ira, ensems amb la pèrdua per escampament dels meus carmesins estrados, roman tan debilitada la mia agreujada delicatura, que tinc creença primer jo vençuda entraré en los regnes de Plutó, que vós, vencedor, dels perduts temerosos infels hajau robades les tendes. Així que la festa de goig per mi celebradora poreu mudar en tristes, doloroses obsèquies” (cap. 437)²⁴.

La identidad literal más llamativa entre los plantos de ambas obras es la

²⁴ Baste comparar la crudeza de Estefanía al referirse a la sangre perdida por desfloración (cap. 163) con la pomposamente ridícula metáfora utilizada por Carmesina: “la pèrdua per escampament dels meus carmesins estrados”, con juego de palabras —Carmesina/“carmesins”— incluido. Ha perdido el *nombre* (la sangre: *carmesin(s)a*”), lo mismo que Melibea dirá haber perdido “el *nombre* y corona de virgen” (XIV), otro ridículo eufemismo. Siguiendo con el monólogo de Carmesina, observemos el uso exagerado de cultismos e incluso neologismos: “delicatura”, “pudicícia”, la insistencia en “agreujades” o la metáfora pleonástica de “lo regne de Plutó”.

común referencia al *breve deleite*. Carmesina habla de “*la brevitat de tan poc delit ...*” (cap. 437), y hay una doble alusión al mismo, durante el primer encuentro sexual, por parte de Melibea. Primero: “no quieras *perderme por tan breve deleite*”, y luego: “Cómo has querido que *pierda* el nombre y corona de virgen *por tan breve deleite*?”

Las palabras de Sosia, a continuación del lamento, tan despectivas: “¡Ante quisiera yo oírte esos milagros! Todas sabéis esa oración después que no puede dejar de ser hecho. ¡Y el bobo de Calisto que se lo escucha!”, vuelven a demostrar que la “oración” después del coito —extensiva a todo el monólogo— era tópico retórico. La opinión del criado coincide con la voz del *Arcipreste de Talavera*, quien glosaba así el monólogo de la mujer: “Esto e otras cosas dizen por se honestar, mas Dios sabe la fuerça que ponen, nin la femencia que dan a fuyr nin resistir (...); fazen como que ponen toda su fuerça, mostrando aver dolor e aver enojo” (II, XIII).

G) *Rendimiento amoroso*

Pese al lamento final, con reproche hacia el amado, triunfa el amor, triunfa el goce, y la amada claudica ante sus poderes. Melibea y Carmesina se despiden de sus amantes respectivos, pidiéndoles primero su salida en secreto, e intentando neutralizar, a continuación, los efectos disuasivos de una interpretación literal del lamento anterior, con una rendida súplica: todo se lo perdonarán a condición de que regresen. Así, en *Celestina*: “Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues no puedes negar mi amor, *no me niegues tu vista*” (XIV). “Faltándome Calisto, *me falte la vida*, la cual, por que él de mí goce, me aplace” (XVI). Y en el caso de *Tirant lo Blanc*, igual rendimiento por parte de Carmesina: “—Mon senyor Tirant, amor me força de perdonar-vos ab condició tal que *no em sia tarda la vostra tornada*, car *viure sens vós m’és impossible*, que ara sé què és amor, que de primer no ho sabia” (cap. 438).

3. PLAERDEMAVIDA COMO PERSONAJE CELESTINESCO

Plaerdemavida es posiblemente el personaje más complejo de *Tirant lo Blanc*. Varios críticos coinciden en que esa complejidad reside en lo que ya Vargas Llosa sugería: es el personaje menos plano de la obra, el más problemático y lleno de sugerentes matices. Superados casi definitivamente los prejuicios de la crítica moralista, gracias a los artículos de Sigfried Bosch, Frank Pierce y Dámaso Alonso, algunos aspectos de la personalidad de

Plaerdemavida que el mismo novelista peruano definió se han convertido, a partir de su ensayo, en lugar común: su impotencia, represión, voyeurismo y tendencia al lesbianismo. Adjetivos que seguramente hicieron falta en un determinado momento para llamar la atención sobre la originalidad del personaje y de la obra, pero que conviene también manejar con algunas prevenciones para evitar ahogarlo —y, con él, la novela— entre un amasijo de excentricidad y heterodoxia que lo harían extemporáneo e incomprensible para la época en que Martorell escribió su obra ²⁵.

A la vista de la innegable relación existente entre los motivos y técnicas expresivas en una cierta tradición dramática de la literatura medieval (la del *Pamphilus*) y los de nuestra obra, empezar a estudiar el comportamiento inhabitual (pero no insólito) de Plaerdemavida partiendo de plausibles modelos en la comedia humanística puede ser un camino fructífero, que apenas ha hollado la crítica tirantesca ²⁶. No vamos a pretender aquí más que llamar la atención, pensando en futuros estudios, sobre esa vinculación, ciñéndonos exclusivamente a los capítulos que hemos seleccionado. Es más, dentro de ellos, nos limitaremos solamente a poner de relieve la relación entre el comportamiento de Plaerdemavida y el de Celestina (y, en algún caso, también el de Lucrecia). Al fin y al cabo, aun siendo de tan opuesta calaña (edad, procedencia social, presencia en Celestina de tintes degradantes como la hechicería o la embriaguez ...), el papel de medianeras que ambas representan no deja de ser básicamente el mismo.

Las condiciones de Celestina —vieja, alcahueta— hacen verosímil la mostración de una sexualidad desviada, traslaticia. Su decrepitud presente, en permanente contraste con la lujurante lozanía de los cuerpos jóvenes, obliga

²⁵ La mejor tradición sicologista, a partir del revelador artículo de Dámaso Alonso, "Tirant lo Blanc, novela moderna", *Revista Valenciana de Filosofía*, 1 (1951), páginas 179-215 (recogido en *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, Guadarrama, 1960, págs. 201-53), ha sido continuada principalmente por Alan Yates, "Tirant lo Blanc, l'heroi ambigu", *L'Espill*, 6-7 (1980), págs. 23-39, y por Arthur Terry, art. cit. Cuando hablo de prevenciones, me refiero a la tendencia a ver en cada comportamiento una desviación digna de análisis freudiano e, interpretados los personajes "problemáticos" bajo ese prisma, llegar a inferir diagnósticos tan arriesgados —y, al cabo, poco valiosos— como el de la homosexualidad de Martorell.

²⁶ La excepción la constituye J. B. Avallé-Arce, "Para las fuentes de *Tirant lo Blanc*", en *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 232-261. A propósito de los capítulos en los que Tirant ayuda a Felip de Francia a casarse con la princesa Ricomana, confiesa que es "incapaz de poner el dedo en la fuente del *Tirant* para ese largo *intermezzo* cómico-amoroso, pero sí creo poder identificar el modelo general. Se trata, creo yo, del esquema más socorrido de la comedia romana (...), y que para la época de Martorell adquiriría nueva y vigorosa vida en la comedia humanística" (pág. 256, y *vid.* también 257).

a aflorar en ella un apetito sexual reprimido por la fuerza de los años. Lo extraño es ver alguna de esas “cualidades” repetida en un personaje joven como Plaerdemavida. Porque la principal causa de la ansiedad sexual de Celestina estriba en su vejez, así como en su oficio. Ninguna de esas causas comparte Plaerdemavida, que ofrece su mediación de manera siempre alegre y desinteresada, como el más genuino “*servus fallax*”²⁷.

La impotencia de Celestina es manifiesta. Recuerda con nostalgia mejores épocas: “De éstos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra cuando tenía mejores dientes” (VII). Y continúa con la metáfora de la dentera, que ha sido estudiada en su inequívoco significado sexual: “Quedaos a Dios, que voyme sólo porque me hacéis dentera con vuestro besar y retozar. Que aun el sabor en las encías me quedó; no le perdí con las muelas” (VII)²⁸. Su impotencia no impide —al contrario, aumenta— una libido ansiosa que intenta transmitir a sus pupilas. En Plaerdemavida esa fuerza no ha nacido todavía. Estaba latente, y aflora por excitación y contagio, cuando se hace testigo del acto sexual. Plaerdemavida espía los retozos de Estefanía y Diafebus, y contará cómo, en su “sueño”, le despertaban sus latentes deseos: “E la mia ànima com sentia aquell saborós plant, complanyia’m de ma desventura com jo no era la tercera ab lo meu Hipòlit (...). La mia ànima hagué alguns sentiments d’amor que ignorava, e dobla’m la passió del meu Hipòlit com no prenia part dels besars així com Tirant de la Princesa, e lo Conestable d’Estefania” (cap. 163).

Se trata de la sexualidad floreciente de una muchacha virgen (la princesa tiene apenas quince años, y su doncella puede contar con otros tantos), en lugar de la decadente de una vieja bruja. ¿Qué hay de común entre ambas? Nada, desde el punto de vista psicológico. Mucho, desde el punto de vista dramático. Lo importante en la comedia es la situación. En la *Tebaida*, por ejemplo, Franquilla, casada y con su marido de viaje, se enamora de Aminthas a partir de su función de mediadora entre los amores de Berintho

²⁷ La comedia humanística latina, a diferencia de la elegíaca, suele volver a presentar al criado activo y fiel, y progresivamente independiente (con sus aventuras amorosas propias). Pero no hallamos un *servus fallax* femenino (ni, por supuesto, de alta clase social), como no sea en algún movimiento de la criada en la comedia *Lidia* (vid. Lida, *La originalidad*, pág. 648).

²⁸ Geoffrey West, “The Unseemliness of Calisto’s Toothache”, *Celestinesca*, 1 (1979), págs. 3-10. Por otra parte, para una curiosa y doble alusión, igualmente eufemística, pero más misteriosa, al talón del pie (“del nas m’és eixida [la sangre]. Jo no sé si és del nas o del taló —dix Plaerdemavida—, mas sang haveu perduda”), encuentro un curioso antecedente —que no sería el único entre dos obras que hacen parodia del amor— en las palabras de Aucassin: “... li amors de le fenme est en son oeul et en son le cateron de sa mamele et en son orteil del pié” (*Aucassin et Nicolette*, ed. Victoria Ciriot, Barcelona, El Festín de Esopo, 1983, pág. 54).

y Cantaflua, protagonistas de la trama. El autor juega con el contraste humorístico. Mientras la pareja de nobles utiliza unos procedimientos y retórica prolija para unirse, los criados, sencilla, llana y rápidamente, satisfacen iguales deseos ²⁹.

El comportamiento y palabras de Lucrecia nos ayudarán a comprender que el funcionamiento dramático está a veces por encima del psicológico ³⁰. Lucrecia tiene iguales alusiones sexuales a la *dentera* que Celestina, e igual contagio que Plaerdemavida, cuando, al presenciar la escena amorosa de los señores, se expresa en los siguientes términos: “Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! (...) Pero también me lo haría yo si estos necios de sus criados me hablasen entre día; pero esperan que los tengo de ir a buscar” (XIX). El ofuscamiento interior de Plaerdemavida también se traslada metonímicamente —al igual que ocurre, en los casos de Celestina y Lucrecia, con el eufemismo de la *dentera*— al cuerpo exterior. Ella necesita sofocar sus ardores con agua fresca: “E com més hi pensava més dolor sentia, e paregue'm que prenguí un poc d'aigua e que em llavi lo cor, los pits e lo ventre per remeiar la dolor mia” (cap. 163). En Lucrecia, por su parte, el sofoco de estar presente durante la repetida cópula de los amantes se ha traducido en dolor de cabeza: “Ya me duele a mí la cabeza de escuchar y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar” (XIX).

La contemplación del amor tendrá, como hemos venido repitiendo, efectos contagiosos —y no parece que nocivos—, en Plaerdemavida, pues cuando “despierta” del falso sueño y se descubre mojada, toma el firme propósito de “amar Hipòlit ab cor verdader, e passaré ma penada vida així com Estefania fa” (cap. 163), es decir, de ofrecerse totalmente a Hipòlit. ¿Y no se dirige Lucrecia a Tristán, en el auto XIX, tras la muerte de Calisto, con un cariñoso “mi amor”, que sorprende entre dos personajes que no habían intercambiado palabra hasta el momento? Tampoco Hipòlit había sido nunca mencionado por Plaerdemavida ³¹.

²⁹ He podido consultar la reciente edición y estudio de José Luis Canet (*La Comedia Tebaida, Hipólita y Serafina: edición crítica*, Tesis Doctoral inédita, Valencia, 1985), a quien debo agradecer, además, su ayuda bibliográfica e importantes sugerencias a este trabajo.

³⁰ Vid. sólo Alan Deyermond, “Divisiones económicas”, y M.^a Rosa Lida, *La originalidad*, pág. 643, además de nuestra nota 22.

³¹ M.^a Rosa Lida aprecia una evolución hacia el realismo entre la Lucrecia de la *Comedia* y la de la *Tragicomedia*: “Lucrecia, sin pasiones ni intereses propios, resultó inverosímil al interpolador (...), de ahí que (...) revele ansias pecaminosas” (*La originalidad*, pág. 647). Pero no cita este halago de Lucrecia a Tristán sino más tarde, y sin

La otra escena importante para el desvelamiento del carácter de Plaerdemavida se encuentra en los capítulos 231-233. Entre el ya examinado capítulo 163 y éstos, Plaerdemavida no cesa en tratar de convencer a la pareja principal para hacerla pasar a su bando. El papel de Plaerdemavida consiste fundamentalmente en “donar esforç a l'ànimo de Tirant”. Sus palabras son, ya lo hemos dicho, las del *servus fallax* intrigante e imprudente, pero voluntarioso y fiel: “Tirant, Tirant, jamés en batalla sereu ardit ni temut si en amar dona o donzella una poqueta de força no hi mesclau” (cap. 229). Sus exclamaciones juegan con la excitación oral: “Oh Déu, quina cosa és tenir la donzella tendra en sos braços, tota nua, d'edat de catorze anys! ¡Oh Déu, quina glòria és estar en lo seu llit e besar-la sovint!” (cap. 229). Lo que no puede menos que traernos a la mente las palabras de Celestina a Areúsa: “No parece que hayas quince años. ¡Oh quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista!” (VII). Porque, en efecto, el mismo papel de excitadora que Plaerdemavida con Tirant, cumple Celestina con Pármeno: “Llégate acá negligente, vergonzoso, que quiero ver para cuánto eres, antes que me vaya. Retózala en la cama” (VII).

Plaerdemavida es testigo pasivo, como Lucrecia, en unos casos; excitadora, como Celestina, toma parte activa en otros... ¿Qué propósitos guían la actuación de la prima de Carmesina? Curt Wittlin ha sugerido que su relación con Hipòlit parecía destinada a evolucionar como la de las otras dos parejas, pero que Martorell pensaría luego que en nada iba a enriquecer la narración, y fue desviando a Hipòlit hacia lo que será su heterodoxa unión con la emperatriz³². Nos encontramos ante un personaje ciertamente *problemático*, como ocurre con Lucrecia, cuyo papel en la *Tragicomedia* está insuficientemente matizado. Sin embargo, menos *problemático* por su incoherencia psicológica que por el hecho de venir de un prototipo de personaje de la comedia que no siempre ajusta con el papel concreto que le corresponde desempeñar.

En todo caso, a la luz de la comedia humanística, y de la misma *Celestina*, la supuesta sexualidad desviada de Plaerdemavida queda más bien en entredicho. Si hay rasgos de represión, voyeurismo o indicios de lesbianismo, lo que no tenemos por qué negar, éstos no son tan insólitos como pudiera parecer. Tal vez resulte descorazonador para muchos, pero lo cierto es que Martorell los acentúa, más en la medida en que subordina su personaje a las

hallarle ninguna implicación sexual (pág. 652). Cfr. la misma escena recreada en la *Comedia llamada Selvagia*, como muy bien ha sabido rastrear P. Heugas, “*La Célestine*” *et sa descendance*, pág. 96.

³² Hay palpables contradicciones en el personaje de Hipòlit, que ya puso de manifiesto Riquer y que basta mirar su índice de personajes para comprender (*vid.* nuestro *T. lo B.: evolució*, págs. 152-7).

posibilidades cómicas de una determinada situación que pretendiendo profundizar en su sicología, o hacer de él personaje complejo parangonable al de la novela realista burguesa. El contraste entre el amo (Calisto o Tirant), desesperado y paralizado por el amor hasta el ridículo, y el criado emprendedor, ingenioso, activo, bienintencionado y metomentodo, de estirpe terenciana, es fundamental para conseguir un efecto cómico. Toda exageración que aleje esos extremos será no sólo permisible, sino incansablemente buscada.

4. LA TEATRALIDAD DE LAS "BODAS SORDAS"

Hemos hablado de monólogo *dramático* al referirnos al capítulo de las "bodas sordas". Las bodas sordas en *Tirant lo Blanc* podrían perfectamente cumplir el papel de escena dramática. Algunos argumentos que se han esgrimido en favor de la teatralidad de un texto narrativo como la *Celestina* podrían ser aplicados a un texto novelístico como *Tirant lo Blanc*. Resulta inútil plantear en términos absolutos, como se ha hecho con la obra de Rojas, el tema de la posibilidad de representación en relación con *Tirant lo Blanc*. Sin embargo, se debe insistir en la forma dramática de algunos de sus mejores episodios. Con razón Dámaso Alonso calificaba uno de ellos, en concreto el del desenfrenado y desajustado amor de la emperatriz con Hipòlit, de verdadero "vodevil". En realidad, varios de los principales episodios de *Tirant lo Blanc*, empezando por el mencionado por Dámaso Alonso y por el mismo de las "bodas sordas", son, no sólo por su espíritu, sino también por su estructura, verdaderas piezas de comedia, de teatro: diálogo que crea acción, aunque más —debemos reconocerlo— acción teatral narrada, novelizada. Las potencialidades dramáticas de la obra pudieron hacerse virtuales a través de la lectura declamada, a través de la impostación (semejante a la que Proaza pedía para la lectura de la *Celestina*), pero también a través de la gestualidad, de un cierto movimiento corporal que franquearía ya la frontera de lo leído para entrar en la de lo representado. No se trata sólo del evidente acompañamiento gestual que acompañara un monólogo como el dramático femenino, tratando de acentuar su comicidad y obscenidad. También nos referimos al marco previo al desarrollo de las escenas amorosas. En ese marco, la gestualidad tiene una importancia enorme.

Partamos de la referencia de la *Celestina*. En el diálogo en el que *Celestina* pretende embaucar a Areúsa para que conceda sus favores a Pármene, las palabras parecen ser mero complemento o indicativo de lo que las manos deben estar haciendo. No estamos dentro del capítulo de apartes, bien estudiados por M.^a Rosa Lida, sino, de nuevo, frente a otro tipo de monó-

logo dramático³³. No podemos comprender las siguientes exclamaciones de Celestina sin imaginarlas acompañadas de una simulada y obscena acción manual: “¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! ¡A osadas, que está todo a punto! Siempre me pagué de tus cosas y hechos, de tu limpieza y atavío. ¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios! ¡Qué sábanas y colcha! ¡Qué almohadas y qué blancura! Tal sea mi vejez, cual todo me parece perla de oro. Verás si te quiere bien quien te visita a tales horas. Déjame mirarte toda, a mi voluntad, que me huelgo” (VII). El manoseo excitativo que debía acompañar al monólogo está confirmado por las palabras, a renglón seguido, de Areúsa: “¡Paso, Madre; no llegues a mí, que me haces cosquillas y provócasme a reír y la risa acreciéntame el dolor” (VII). Y a continuación, cuando Areúsa menciona el “dolor de madre”, no se imagina que está dando pie a que Celestina continúe su exploración por lugares más peligrosos todavía:

CELESTINA: Pues dame lugar, tentaré (...).

AREÚSA: Más arriba la siento, sobre el estómago.

CELESTINA: (...) ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! (VII).

Relacionado con este aspecto de acompañamiento gestual del discurso, encontramos el mismo procedimiento teatral, más acentuado todavía, en los capítulos 229-231 de *Tirant lo Blanc*, a los que nos hemos referido anteriormente, los de la introducción de Tirant en la habitación de Carmesina, con desconocimiento de ésta. Al principio del episodio, teatral ya de por sí, Plaerdemavida explora el cuerpo de Carmesina, recién salida del baño, a la luz de una antorcha, para que Tirant, estratégicamente oculto, pueda disfrutar bien a gusto de su belleza (cap. 229). Poco después, ya en la cama, no cabe duda de que nos encontramos en las palabras de Plaerdemavida con el equivalente de la excitación de Celestina a Areúsa: “Oh, com sou donzella de mal comport! Eixiu ara del bany e teniu les carns llises e gentils: prenc gran delit en tocar-les. —Toca on te vulles —dix la Princesa—, e no poses la mà tan avall com fas” (cap. 233).

Observamos las equivalencias en las alusiones táctiles: “Pues dame lugar, tentaré” / “Deixau-me tocar”, o “Pren gran delit en tocar-les”; a la frescura de la piel: “¡Y qué gorda y fresca que estás!” / “les carns llises i gentils” o “les mamelles (...) poquetes, dures, blanques e llises” (cap. 231);

³³ En sus dos tipos fundamentales (según el aparte simule ser escuchado o no por otros personajes presentes), en relación con sus antecedentes e imitaciones (*La originalidad*, págs. 136-48).

a la blancura de las sábanas ... Y, más importante, encontramos el mismo papel sustitutivo del amante ausente que tienen esas caricias y añagazas destinadas a provocar la excitación sexual. En la *Celestina*, como hemos visto antes: “No parece que hayas *quinze años*. ¡Oh, quién fuera hombre y tanta parte alcanzara de ti para gozar tal vista!” (VII), cuando en *Tirant* se produce una previa excitación, con alusión también a la edad de la doncella: “¡Oh Déu, quina cosa és tenir la donzella tendra en sos braços, tota nua, d’edat de *catorze anys*!” (cap. 229), y después se procede a la ilusoria sustitución del cuerpo del amado: “... deixau-me tocar aquest cos que meu és —dix Plaerdemavida—, que jo só ací en lloc de Tirant. Oh traïdor de Tirant, e on ets tu? Que si tenies la mà lla on jo la tinc, e com series content!” (cap. 229).

Existe finalmente un curioso equívoco que de algún modo cierra como escenas teatrales con cierta independencia los encuentros amorosos de los personajes secundarios en *Celestina* y *Tirant*. Nos referimos, en el caso de *Tirant*, al equívoco de la sangre de la nariz, que vimos ya en la primera parte del artículo. La sangre de la nariz es naturalmente escatología eufemística de la sangre del desfloramiento, que aparece más crudamente, por otra parte, en la descendencia de *Celestina* (en la *Tebaida*, en otras comedias del XVI), o en el mismo capítulo 164 de *Tirant*. En la *Celestina*, el equívoco juega con el dolor que Areúsa siente en la matriz (la “madre”), un órgano mucho menos eufemístico que el de la nariz. El dolor físico simboliza la abstinencia sexual en la mujer casada con marido ausente (caso de Franquilla en la *Tebaida* o de la misma *Lozana andaluza*). Todo el diálogo de excitación preparatoria de *Celestina* para que Areúsa acepte a Pármeno transcurre en un ambiente tan festivo como el que teníamos ocasión de comentar a propósito de las acusaciones a Estefanía en *Tirant lo Blanc*:

- AREÚSA: ¡Paso madre, no llegues a mí, que me haces cosquillas y provócasme a reír y la risa acreciéntame el dolor.
- CELESTINA: ¿Qué dolor, mis amores? ¿Búrlaste, por mi vida, conmigo?
- AREÚSA: Mal gozo vea de mí si burlo; sino que ha cuatro horas que muero de la madre, que la tengo subida en los pechos, que me quiere sacar de este mundo.

Se juega, evidentemente, con el equívoco *madre* / apetito sexual, como descubre al poco la vieja: “—Pues dame lugar, tentaré. Que aún algo sé yo deste mal, por mi pecado, que cada una se tiene o ha tenido su madre y sus zozobras con ella.” Y al inicio del auto siguiente, cuando tras la noche de trabajos, Pármeno se amedrenta ante la insaciabilidad de Areúsa, al insi-

nuar ésta: “Pues así goce de mi alma, no se me ha quitado el mal de la madre. No sé cómo pueda ser”³⁴.

Si el citado equívoco actúa como gozne que abre ambas escenas, otro motivo común les servirá de cierre. Nos referimos a la *caída* del amante tras su lance amoroso. El descenso del amante por la escalera hacia y desde el jardín del amor, descenso simbólico de la caída en el pecado, bien estudiado para el caso de Calisto, tiene su trasunto paródico, como no podía ser menos, en *Tirant*. Volviendo al capítulo anterior, el caballero está muy cerca, de nuevo, de conseguir satisfacer completamente sus ardores sexuales. Sin embargo, los gritos de Carmesina despiertan a los padres de ésta. Tirant se ve obligado a huir precipitadamente. Al ir a ayudarse con una cuerda para descender desde la terraza de la habitación de la princesa, cae y se rompe una pierna. Sus quejas de dolor, casi femeninas, provocarán otra delirante escena en la que no nos podemos detener (cap. 234)³⁵. Martorell está haciendo, como tantas otras veces, parodia de un elemento ritual del acceso amoroso: en este caso, del simbolismo fatídico de la escalera. Tirant, una vez más, ha fracasado en su intento de consumar su deseo sexual. Por el solo hecho de haberlo intentado merece un castigo. La “scala amoris” es sustituida por la vulgar cuerda, que le conduce a un castigo proporcionado a la magnitud de su pecado: en vez de la muerte, se quebrará una pierna, lo que le mantendrá postrado durante largo tiempo³⁶.

* * *

Estefanía y Plaerdemavida, no cabe duda, se habían educado en la misma zahúrda que Areúsa y Elicia. Y no nos ha resultado sorprendente haber encontrado también bebiendo de sus mismas fuentes —fuentes salutíferas las de la comedia latina— a Tirant y a Calisto, a Melibea y a la princesa Carmesina. Por encima de la diversidad genérica de los textos en que están incluidos, los episodios que hemos tratado y denominado como “bodas sordas” coinciden en una serie de motivos comunes: teatralidad de la acción (ges-

³⁴ Por si no fuera diáfano ese sentido, *La lozana andaluza* o la *Tebaida* explotan el motivo, insistiendo en la insaciabilidad de una de las partes, para susto y amilantamiento de la otra participante en la contienda.

³⁵ Se da un argumento parecido en la comedia humanística *Philogenia* (esp. escenas 3.^a y 4.^a). El nombre del protagonista de ésta, *Epifebo*, nos recuerda el de nuestro *Diafebus*, pero no más que el de *Daipebo* en las historias troyanas.

³⁶ Encontramos ratificado ese cierre de escena en el final del episodio famoso de las “bodas sordas”. Al día siguiente, cuando Tirant se dirige a la princesa y la ve llorar, transido de pena, *cae* del caballo que monta (cap. 163, pág. 565). La caída vergonzosa se resuelve con una ingeniosa simulación (la simulación sería otro aspecto que merecería ser estudiado desde su faceta dramática).

tualidad aludida, marco dramático), personajes característicos (variaciones muy elaboradas del “servus fallax” y de la “anus” de la comedia latina) y, sobre todo, monólogo dramático femenino alusivo, en presente, a la relación sexual (procedente, en último término, del *Pamphilus*). La relación del monólogo de Galathea en el *Pamphilus* con las “bodas sordas” en la *Celestina* descubre poco de nuevo en la tradición bibliográfica de la obra. No así en el caso de *Tirant lo Blanc*, e incluso de la tradición literaria medieval catalana. Tenemos en *Tirant* un amplio y original eco de la comedia latina.

Sobre los episodios en los que se incluye ese monólogo gravita uno de los ejes principales de la obra, la faceta del progreso sentimental del protagonista. Las “bodas sordas”, en ambos textos, tienen lugar primero entre los personajes secundarios y luego entre los principales. El propósito dramático de este orden es obvio: el ejemplo de la primera pareja arrastra fatalmente a la pareja principal, diferenciada estamentalmente, en la que la unión ilícita tiene consecuencias de más largo alcance. El castigo por el pecado (“inmoderatus amor”, *Pamphilus*, 772) sigue irreparablemente, y tanto Calisto como Tirant morirán (inmediatamente o poco después, respectivamente), una vez satisfechos sus deseos últimos.

Desde el episodio en que el propio Tirant abandona su faceta hierática de las aventuras inglesas de la primera parte de la obra y se “traviste” —hay un profundo cambio en su personalidad— como mediador entre el príncipe Felip y la princesa Ricomana (“servus fallax” también él, no nos sonroje decirlo), Joanot Martorell opta por la elección de la *vis comica* para enfrentarse a la evolución sentimental del caballero. Elección arriesgadísima porque va a suponer el definitivo distanciamiento para Tirant del prototipo amadiseño de héroe caballeresco. Así iniciará Martorell una sabiamente sostenida dialéctica entre la evolución del caballero perfecto en la guerra, pero *perfecto* también —demasiado respetuoso y perfecto quizás, lo que aprovechará Martorell para su juego paródico— en el amor.

Tirant ha seguido al pie de la letra los mandamientos de la teoría cortés para el amante inferior que debe trabajar para ganarse a la amada. La moderación y la prudencia, la paciencia guían sus pasos hasta límites rayanos en la exasperación. Ha luchado contra sus impulsos sexuales, difíciles de refrenar (Tirant no es, como se ha dicho, un tímido) y contra las peores circunstancias. Pero Tirant va cayendo cada vez en un ridículo más profundo, a medida que intenta, una y otra vez infructuosamente, el acceso al último término del amor según el código cortés. Ese acceso literario, fundamentalmente retórico, tropieza con una determinada realidad, que se impone ante otra ya caduca. Sólo que esa realidad no es, como a veces se ha pretendido, la histórica de Martorell —la de la Valencia del xv—, sino una nueva rea-

lidad literaria, con sus argumentos, personajes, tópicos, técnicas y lenguaje: la de la comedia humanística y la tradición cuentística.

En *Tirant lo Blanc* se parodian la teoría del amor cortés y su relato en la novela sentimental, con los argumentos que prestan estos otros géneros, de igual manera que se parodian los libros de caballerías con el arma de la verosimilitud que proporcionan las crónicas (tampoco la realidad histórica). Si en la comedia humanística el papel de los criados haciendo el amor sin vuelta de hoja, sin prejuicios, locuras, desesperaciones ni retóricas complejas, era el contrapunto esencial para el tema principal, que gira en torno a la enfermedad amorosa del amo, Martorell recoge ese esquema que, en un principio esporádico, se irá apoderando de la parte central de la novela. En lugar de los criados, el contrapunto lo dan Estefanía y Diafebus. El papel de *anus*, de celestina, lo desempeña con personal novedad Plaerdemavida. Todo ello nos enseña su comparación con la *Celestina*.

La falta de acidez, de pesimismo, de propósito didáctico o moral, y el enfrentamiento abierto, amable, franco y risueño al mundo de las relaciones sexuales, hacen de la novela catalana un texto mucho más cercano al tono distendido de las comedias latinas medievales y de la cuentística boccacciana que la propia *Celestina*. En definitiva, la gran diferencia entre una y otra grandes obras estriba en el realismo de la segunda y el idealismo de la primera (pese a muchos, todavía *romance*). El pesimismo y la tragedia nacen en *Celestina* del enfrentamiento entre literatura (novela sentimental y comedia), representada por las actitudes de la pareja protagonista, y realidad social y vital, vista a través de los criados y Celestina. En *Tirant*, donde los personajes de clase social baja están sublimados a la categoría de cortesanos, el enfrentamiento se produce siempre entre géneros y no respiramos todavía el aliento trágico o humano de la realidad de su época. La dialéctica libro de caballerías / crónicas históricas produce el capitán verosímil. La dialéctica novela sentimental / comedia se resuelve en la paródica evolución amorosa del personaje. La fusión de ambas facetas explicará en buena parte la presencia de las casi inusitadas dosis de realismo, erotismo y humor que han hecho singular e irrepetible la obra dentro de la tradición del libro de caballerías.