



**Rafael Beltrán Llavador**

**Aspera et inurbana verba»: la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanus**

Universitat de València

En el diálogo que mantienen el plebeyo y la mujer noble en el libro I del *De amore* de Andreas Capellanus, la dama rebate con firmeza los primeros argumentos persuasorios del pretendiente. Se ha empeñado —le dice a éste— en violar, bajo el pretexto del amor, los más antiguos decretos («sub amoris commento maiorum praecepta subvertere») y en transgredir con presunción los límites de su clase («tuique generis tanta praesumptione excedere»). Su fatuidad debe ser reprimida, pues siendo indigno busca una amante de alto linaje «Tua igitur est multum fatuitas cohibenda, quod alti generis indignus tibi quaeris amantem»). Más adelante, acosada —confiesa— por la elocuencia del plebeyo, rectifica en el tema de la dignidad social: la «probitas» del amante no le concede nobleza, pero sí estatuto de «bonum plebeium» y por tanto ser digno del amor de una buena plebeya. Eso sí, la dama sigue sin ceder en la cuestión principal: por ser de clase distinta, él es indigno de su amor («tu tamen quasi alienigena indignus meo reperiris amore»).<sup>1</sup> Antes de esa conclusión desalentadora, hacia la mitad del diálogo, el plebeyo reconoce explícitamente la corrección de la dama, no en el fondo de sus argumentaciones, con el que no puede coincidir, sino en la forma de esgrimirlas. No deja de ser un elemento de captatio por su parte, pero revela que el autor quiere llamar la atención sobre el uso del tono que ha decidido emplear la dama y sobre el descarte de otro u otros que habrían podido acompañar a su despreciativa respuesta:

Quod mihi benignum et suave praestitis responsum, multum in hoc vestra probitas denotatur, quia vestrae voluistis naturae consulere,

ac vestra verba genere convenire.

(Creixell 1984: 96)

Esa adecuación entre palabras y rango, es decir, el hecho de que la dama haya utilizado cortesía y mantenido decoro en sus palabras, pese a la dureza del tema, merece todos los elogios para el inteligente pretendiente, porque cabían otras posibilidades, como por ejemplo proferir palabras duras y descorteses:

«et nulla videntur magis nobili contraire generi et sanguinis nobilitati detrahere quam aspera et inurbana verba proferre.»

(Creixell 1984: 96)

En efecto, pocas líneas antes, la misma dama ha estado a punto de caer en la debilidad de dejarse llevar por esas aspera et inurbana verba, al tener que contestar por vez primera a la inesperada petición del plebeyo. Como se observará en los subrayados nuestros a ambas citas, parece que éste se está haciendo eco de aquellas palabras pronunciadas anteriormente. La dama había escuchado su petición, que le parecía tan horrenda como una perturbación universal de elementos, pero se reprimía en el tono de la respuesta:

Si meae quidem nobilitatis ignoscere pudori non insisterem, acerrime tuos compesceret mea lingua sermones; quia tamen in nobilis ore nimis res esset inconcinna aspera contra quemlibet et inurbana verba proferre, patienter meus animus tolerat tua dicta vesana et suavi tibi respondet affatu.

(Creixell 1984: 92)

Es decir, tentada había estado de permitir que su lengua detuviera con dureza las palabras del plebeyo. Sin embargo, siendo tan poco distinguido en boca de una noble proferir contra alguien palabras duras y descorteses (o groseras), toleraría su espíritu con paciencia esas insensateces y contestaría con suavidad.

Esa loable contención formal —ya digo que no afecta a la negativa taxativa en el fondo de sus argumentos— de la mujer noble no es practicada —no siempre al menos— ni por Melibea ni por Carmesina, dos de los personajes narrativos más importantes de la ficción peninsular en la segunda mitad del siglo XV. Respuestas airadas, e incluso insultos, como los que propinarán ellas a sus respectivos amantes, Calisto y Tirant, en situaciones parecidas a la ejemplificada por la dama noble en el difundido tratado del siglo XII, no sólo no entraban dentro del programa de respuestas aconsejadas por Andreas Capellanus, sino que eran descartadas

categoricamente, como acabamos de ver.

Melibea habla de manera imprudente y airada no sólo en el primer auto, cuando se descubre la ya casi proverbial «furia de Melibea» (Green 1953, Trotter 1954, Lida de Malkiel 1962), sino en la mayoría de las ocasiones (que no son muchas) en las que interviene en la obra. Como ha demostrado Lacarra (1997: 107), la ira de Melibea en la primera escena «no se trata de un arrebato de cólera aislado e inconsecuente», sino que revela «un rasgo determinante y esencial al personaje», que es utilizado por Rojas como «pieza clave para explicar y hacer verosímil a los lectores su actuación y su rápida claudicación al amor de Calisto.» Su habla inmoderada, contraria a la regla representada, entre otros, por Andreas Capellanus, sería uno de los síntomas más claros de un comportamiento irracional y apasionado. Así será interpretado por los principales personajes de la obra. La prueba está en que sus intervenciones impulsivas y descontroladas encenderán sendas luces verdes de paso abierto para que participen en el diálogo y en la acción quienes supuestamente lo tendrían más prohibido: Calisto (en el auto I) y Celestina (en el auto IV)<sup>2</sup>. Ante esta falta de fidelidad respecto a la posible fuente y autoridad reconocida —«falta de educación», diríamos, si aceptáramos el *De amore* como manual de urbanidad o cortesía— cabe imaginar cuatro posibles explicaciones: la primera, que Melibea y Carmesina sencillamente desconocieran lecciones como ésta —o ésta en concreto— del *De amore*. La segunda, teniendo en cuenta que «nada parece contravenir más a un noble linaje y denigrar más la nobleza de sangre que el proferir palabras duras y descortesas» (Creixell 1984: 97), que se comportaran de una manera totalmente incorrecta o indecorosa (Melibea desde el arranque mismo de la obra). La tercera que, mostrando esos furibundos arrebatos, los autores pretendieran jugar con el referente prestigioso de Andreas Capellanus, parodiando una manera de actuar excesivamente controlada o hierática y una manera de proceder modélica pero difícilmente sostenible para unos determinados objetivos narrativos. La primera explicación habría sido difícil de compaginar con las otras dos, pero quedará descartada inmediatamente, como comprobaremos. Las otras dos no tienen por qué ser incompatibles entre sí, ni discrepantes con una cuarta y última: la presentación, por vez primera en ambas obras, de las respectivas heroínas comportándose de una manera irracional y dando un primer paso de flaqueza, precisamente por su «falta de educación» o cortesía, hacia la pérdida de control de la razón que la tratadística médica, el antifeminismo tradicional, la legislación matrimonial y social, y una mayoría de escritores asociaban con la aegritudo amoris.

Alan Deyermond (1961) fue el primero en advertir la influencia del tratado *De amore* de Andreas Capellanus en la primera entrevista que mantienen Calisto y Melibea en la *Celestina*. El hallazgo de paralelos de literalidad incontestable por parte de Deyermond iba a permitir a la crítica enjuiciar la apertura de la *Celestina* de una manera muy distinta a la de acercamientos propuestos hasta entonces. Deyermond deduce que Calisto sigue fielmente en sus primeras palabras la lección de Andreas Capellanus; sin embargo, para sorpresa del personaje, la confirmada infalibilidad de la fórmula no va acompañada por el éxito. Al contrario, Melibea descubre la doble intención de las palabras de Calisto y lo despide sin

contemplaciones. Ese desenlace, totalmente inesperado para el Calisto enamorado, osado y seguro de sí de las primeras líneas de la obra, sería un primer elemento de comicidad que avisaría al lector sobre algunas de las rupturas de convenciones, empezando por la parodia, que iban a seguir a continuación.

Una presencia literal tan notoria del *De amore* no vuelve a darse en la *Celestina*, al parecer, aunque Fernando de Rojas conocía bien el Arcipreste de Talavera y Alfonso Martínez de Toledo sí utilizó a fondo todo el Libro III de Andreas Capellanus<sup>3</sup>. Pese a la divulgación del *De amore* en la Península, ni el uso de las partes del texto en las que nos vamos a concentrar (que corresponden al Libro I, y no al III), ni la literalidad del préstamo, ni el papel primordial que desempeña el pasaje al que sirve la fuente son comunes en la literatura medieval hispánica. Por eso puede tener interés destacar y comparar la presencia de otro diálogo en muchos puntos semejante al sostenido entre Calisto y Melibea en la primera escena de la *Celestina*: el que se da en los capítulos 210 y 211 del *Tirant lo Blanc*. No se puede afirmar con total rotundidad, puesto que podría perfectamente haber existido la intermediación de otro texto, pero sí defender, con pruebas bastante consistentes, que la fuente del pasaje que comentaremos en el *Tirant lo Blanc* es también, como en la *Celestina*, directamente la obra de Andreas Capellanus<sup>4</sup>.

No extrañará esta fuente, si se tiene en cuenta que el único manuscrito medieval peninsular que conocemos del *De amore* es catalán<sup>5</sup>. Corresponde a una traducción realizada por Domènec Mascó hacia 1387 y no contiene el libro III. Este manuscrito, con el título de Regles de amor y parlament de una fembra..., formaba, junto con una traducción de las *Tragèdies de Séneca*, un volumen misceláneo, que durante el siglo XIX se encuadró con otra serie de obras, dando lugar al actual ms. II-3096 de la Biblioteca de Palacio<sup>6</sup>. Si desde hace tiempo no nos llama la atención la convivencia del *De amore* y de Séneca en la *Celestina* de Fernando de Rojas, ahora sabemos también, gracias a los trabajos de Martínez (1997) y Pujol (1995-96), que Joanot Martorell extrajo gran provecho de la lectura de algunas *Tragèdies* y que, por tanto, tampoco sería raro el emparejamiento de éstas con Andreas Capellanus en el *Tirant lo Blanc*<sup>7</sup>. En definitiva, el *De amore* era bien conocido ya en el siglo XV en la Corona de Aragón, siendo constatable la influencia notoria del libro I. De este libro I, la escena más difundida fue la que contiene, entre otros elementos, un patético desfile alegórico de mujeres castigadas por haber sido crueles en el amor, posiblemente procedente del lai de Trot<sup>8</sup>. El citado fragmento se inserta, en el *De amore*, dentro del parlamento de un noble a una noble, el quinto —y segundo en extensión— de los ocho diálogos que presenta Andreas Capellanus dentro de su Libro I: (1) plebeyo a plebeya, (2) plebeyo a dama noble, (3) plebeyo a mujer de alta nobleza, (4) noble a plebeya, (5) noble a dama noble, (6) hombre de alta nobleza a plebeya, (7) hombre de alta nobleza a mujer noble, y (8) caballero a dama de alta nobleza. Como veremos, la escena de la *Celestina* remite fundamentalmente a los diálogos 1, 6 y 7, mientras que los capítulos de *Tirant lo Blanc* remitirán especialmente al 2. Sin haber realizado una pesquisa profunda, no localizo, en cambio, ecos del mencionado diálogo quinto en estas dos obras.

Si presento aquí la localización del pasaje procedente del *De amore* en el *Tirant lo Blanc*, confrontándolo con los de la *Celestina*, no es solamente con la intención de aportar una fuente más, aislada, a la novela valenciana, apoyada con otro testimonio de prestigio. *Tirant lo Blanc* se ha convertido en una creación de referencia imprescindible, cuando se pretende hablar de los antecedentes peninsulares de la *Celestina* y si se quiere situar el texto de Fernando de Rojas en un contexto amplio de influencias<sup>9</sup>. La comparación entre la breve conversación mantenida por Calisto y Melibea en la primera escena de la *Celestina* y la de Tirant y Carmesina en los capítulos mencionados del *Tirant lo Blanc* ilustra perfectamente los límites y ventajas que puede tener el trabajo intertextual. Mi objetivo sería que la problemática escena de apertura de la obra de Rojas se viera iluminada por un tal vez más amplio y clarificador enfoque, proporcionado esta vez por los capítulos tirantianos.

En concreto, creo que la comparación de estos capítulos permite ratificar la fuente de Capellanus propuesta por Deyermond para las primeras intervenciones de Calisto, ampliándola al diálogo 2, y contribuye a confirmar que esa misma fuente ha de ser tenida en cuenta también para las primeras intervenciones de Melibea<sup>10</sup>. Esa incorporación de Melibea al pelotón de suspensos en la clase de filosofía, conducta y retórica del amor no carece de importancia. Definitivamente, no es sólo Calisto quien utiliza mal el manual cortesano, sino también ella. Desde el primer momento, ambos —no sólo Calisto— se muestran como un mal ejemplo de comportamiento cortés, si es que se parte del *De amore* como modelo de ortodoxa medida.

No es preciso detenerse en el contexto del diálogo entre Calisto y Melibea, bien conocido: apertura de la obra, huerto de Melibea y encuentro primero, aparentemente casual. El seguramente menos conocido diálogo entre los dos protagonistas de la obra valenciana es uno más en la secuencia de los muchos que mantienen en la novela; se produce después del jugoso interludio de unas fiestas celebradas en Constantinopla, que culmina con un entremés alegórico que presenta la llegada de la nave de Morgana a la corte para liberar de la prisión a su hermano Artús (caps. 189-202)<sup>11</sup>. Viendo cercano el final de las treguas con el enemigo, que le obligarán a marchar de la corte, Tirant insiste ante su amada Carmesina con la petición cortés de misericordia amorosa (cap. 208), pero su pasión («la molta passió que Tirant ab si portava») es refrenada suavemente («ab gest afable») por la infanta, en una respuesta que intercala dos motivos que proceden de las tradiciones ovidiana y troyana: la protección de la hija al padre viejo y el miedo al extranjero y a su amor pasajero (cap. 209)<sup>12</sup>. Extrañado («alienat») Tirant por ese nuevo retroceso en su exasperantemente lenta aproximación a la doncella («com se tingués per benaventurat pensant ésser molt avant de ses amors e trobà tot lo contrari»), comienza un largo monólogo de réplica (cap. 210), que sólo tendrá dos interrupciones, pero la segunda de ellas tajante y definitiva, por parte de Carmesina (211). De acuerdo con esa capitulación, dividiré el comentario en dos partes: la petición del amante (cap. 210) y la réplica de la amada (cap. 211).

La petición del amante: tres equívocos

El monólogo tirantiano del cap. 210 contiene tantas referencias a los bienes mundanos, la fortuna, la bienaventuranza y los errores por juzgar apresurada y equívocamente, que podría pensarse que juega con la parodia de un debate pseudo-filosófico, en un contexto cristiano, con Tirant como ejemplo de vulgar y errónea opinión. Sin descartar la existencia de esa confluencia literaria, que tendría sus raíces más profundas en la tradición humanística medieval, y en especial en la lectura de Séneca, no es éste el aspecto que nos interesa destacar, y solamente lo propongo para contextualizar el diálogo que sigue a continuación e indicar su relativa complejidad<sup>13</sup>. Pero querría, antes de centrarme en el diálogo, repasar el desarrollo de la argumentación monológica, valiéndome, para una mayor claridad expositiva, de la aparición de tres equívocos.

El equívoco del espacio

De los tres préstamos que Deyermond indica como tomados del *De amore* por Fernando de Rojas, el primero se refiere al diálogo 1, que se da entre el plebeyo y la plebeya (que, recordemos, equivalen realmente a burgués y burguesa): «Quando te divina formavit essentia, nulla sibi alia hacienda restabant: Tuo decori nihil deesse cognosco...» (Creixell 1984: 76). Deyermond lo relaciona con las primeras líneas de texto dialogado en la *Celestina*:

CALISTO.- En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios

MELIBEA.- ¿En qué, Calisto?

CALISTO.- En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse...

(SEVERIN 1995: 85)<sup>14</sup>

Para Martin (1972: 75), éste es el error de partida de Calisto, ya que aclara perfectamente el *De amore* que «no hay que empezar a hablar de amor inmediatamente después del saludo, pues un inicio tal sólo procede con las prostitutas» (Creixell 1984: 75)<sup>15</sup>. Sin embargo, no estoy seguro de que Calisto pretenda empezar a hablar directamente de amor (sí de que Calisto equivoca el modelo de diálogo). Su primera frase no tiene por qué aludir de modo directo al cuerpo de Melibea. Andreas plantea (siempre en el diálogo 1) la posibilidad de que la plebeya se preste a iniciar la conversación, que sería lo más ventajoso para el pretendiente, o la de

que, si ella tarda demasiado en empezar a hablar, él proponga un tema que no tenga nada que ver y que contenga alguna broma, o algún elogio a su patria, familia, o a ella misma.

El deíctico primero («En esto veo...») podría venir de ese consejo de Andreas Capellanus para la captación de la dama: el uso de alguna broma, mezclado con la «personae laudatio»<sup>16</sup>. Se ha postulado con toda lógica como parte de un equívoco («esto» referido al espacio circundante de una iglesia, en la tesis de Riquer [1957]). De hecho, también Joanot Martorell hace uso de un equívoco para el primer encuentro entre los futuros amantes. Tirant, recién salido de la habitación de la infanta, cuyo cuerpo ha contemplado con éxtasis, gasta a su compañero Ricart una «broma» parecida, confundiendo la señalación al espacio, en este caso una sala palaciega, con la referencia presupuesta a la persona de la amada. Cuando ingresan en la sala vecina, adornada con motivos de los amores de Flores y Blancaflor, Píramo y Tisbe, Dido y Eneas, Tristán e Iseo, Lanzarote y Ginebra, Tirant dice a Ricard: «No creguera james que en aquesta terra hagués tantes coses admirables com veig» (Hauf 1992: 228).

Obsérvese la relación entre ese «veig... tantes coses admirables» (espacio secular) y el «Veo... la grandeza de Dios» (huerto, o espacio religioso, si seguimos a Riquer [1957]). Martorell explicará, por si no la ha captado el lector, la ambigüedad de las palabras de Tirant: «E deia-ho més per la gran bellea de la Infanta. Emperò aquell [Ricard] no ho entès». Como si, a las primeras palabras de Calisto, Rojas hubiera apostillado: «Y lo decía por la gran belleza de Melibea. Pero ella no lo entendió»<sup>17</sup>.

La «broma», si es que hay tal, no la facilita Andreas Capellanus. Se trata de un equívoco aparentemente fácil. El cuento V, I de El Decamerón, obra de la que conocemos una traducción parcial catalana cuatrocentista, presenta, por ejemplo, un equívoco semejante (Dios con la dama admirada) cuando el estúpido y grosero Circón, por la mera contemplación, convertida luego en amor, del bellissimo cuerpo de Ifigenia dormida en un locus amoenus, se hace discreto y cortés. Ifigenia, cuando despierta, contempla a Cimón mirándola absorto, apoyado en un palo, y le pregunta: «Cimone, che vai tu per questa ora per questo Bosco cercando?» El joven, embelesado, no contesta. Y ella, temiendo que «quel suo guardar così fiso movesse la sua rusticità ad alguna cosa che vergogna le potesse tornare», llamó a sus mujeres, se levantó y dijo: «—Cimone, rimanti con Dio». A lo que contestó Cimón: «—Io ne verrò teco» (Boccaccio 1952: 356).

### El equívoco religioso y la hipérbole sacroprofana

Deyermond aporta, en su tercer pasaje aducido<sup>18</sup>, la fuente principal del primero de los equívocos religiosos. Se trata del inicio del diálogo 7, entre el hombre de alta nobleza y la mujer noble:

Maiores mihi restant Deo gratiae referendae quam cuiquam in orbe  
viventi, quia hoc, quod meus animus videre super omnia cupiebat,  
nunc corporali mihi visu est concessum aspicere, et hoc mihi Deum

credo praemium concessisse propter nimium desiderii mei affectum, et quia mei voluit exaudire preces importune precantis. Non enim poterat diei vel noctis hora pertransire continua, qua Deum non exorarem attentius, ut corporaliter vos ex propinquo videndi mihi concederet largitatem.

(Creixell 1984: 174)

En la Celestina:

... hazer a mí, innérito, tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devocion y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido [ni otro poder mi voluntad humana puede cumplir]. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo.

(Severin 1995: 86)

En las dos obras, en efecto, viene a decir el hablante que Dios ha recompensado su esfuerzo (interior: deseo; exterior: oraciones, sacrificios, devociones y obras pías), permitiéndole alcanzar la dicha de ver el cuerpo de la amada.

Comparemos ahora las palabras del texto latino con algunos fragmentos del soliloquio de Tirant en el cap. 210. La argumentación va a ser en principio muy distinta. La andadura del monólogo es larga y permite digresiones que facilitan los sofismas con los que trabaja la afectada verbosidad de Tirant. (Evidentemente, Ovidio, cuyas Heroidas insuflaban clasicismo a los capítulos precedentes [véase n. 11], ha sido dejado aquí totalmente de lado.)

Tirant empieza proponiendo: «Per ço com a mi par haver lest que fe e veritat stan ligades, car fe és creure lo que hom no veu ab los ulls corporals» (Hauf 1992: 467)<sup>19</sup>. Siguiendo más adelante, la necesidad de la fe, en el argumento de Tirant, está aprobada por la santa madre Iglesia, pues «rahó natural no basta en provar los secrets divinals». Y, añade, «amb aquesta fe nos havem a salvar». Si fe y verdad han de ir juntas, «la magestat vostra fa lo contrari, que trenca la promesa fe denegant veritat, que és Déu. Donchs, venir contra Déu és renegar-lo, car tots los que rompen la fe trenquen sacrament e són fets enemichs de Déu». Después de ese reproche, no por forzado y rebuscado menos directo, se introduce un elemento nuevo, lindando entre lo sacro y lo profano, que es la personificación de Esperanza: «E vol-se scusar l'excel·lència vostra remetent-me a una mia gran enemiga qui nomenar-se fa Sperança, qui fa per son ofici desesperar moltes gents»<sup>20</sup>. Esperanza, nacida cristiana,



representa aquí el anhelo ortodoxo de perfección en la mujer, que se identifica con la castidad. Por eso Tirant, encarnando la fuerza del oxímoron y atendiendo a las connotaciones corteses del término, la denuncia aquí como enemiga, al volver a jugar él en el campo del amor. Y, a propósito de Esperanza, es cuando Tirant introduce el principal equívoco sacroprofano:

car aquesta no fon trobada sinó per una causa, ço és, que les persones tinguen sperança de longa vida e, que per les bones obres que faran, ab los mèrits de la passió sacratíssima de Jesucrist obtinguen la glòria de paradís. / E stich admirat de la magestat vostra, qui té tanta magnanimitat, que us he ho t dir que jamás haveu feta promesa ni gràcia alguna a negú que molt copiosament no lo y complísseu [...] Donchs, ¿serà tanta la mia desventura que yo, qui us desige més servir e obeyr que tots los hòmes del món, la vostra grandíssima liberalitat en mi manque? Encara no u puch creure que donzella de tanta dignitat vulla ésser perjura, car, com la persona és de major stima, tant fa més ofensa a Déu...

(Hauf 1992: 467)

El argumento es el mismo que el presente en el *De amore* y en la *Celestina*. Se eleva una queja a la amada, entronizada como divinidad, por su falta de coherencia con la majestad que se le supone. Si las buenas obras («bones obres») permiten al buen cristiano alcanzar «la glòria del paradís», el amante ha ofrecido todo tipo de «oraciones» (*De amore*), «servicio, sacrificio, devoción y obras pías» (*la Celestina*), para merecer la «recompensa» (*De amore*) o el «galardón» (*la Celestina*) de «ver con mis propios ojos» (*De amore*), o «tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar», o «este lugar alcançar» (*la Celestina*). Pero Tirant ya no se conforma con «ver», con «alcanzar» a ver, sino que pide lo mismo que los que obtienen la «glòria del paradís». Por ello, la acción de gracias del amante del *De amore* y la *Celestina* se resuelve en Tirant como un reproche que, para resultar justificado, requiere de toda una alambicada presentación formal que trate de disimular y a un tiempo ponga de manifiesto la confusión lógica inherente. Así, el énfasis de Tirant resulta tan ridículo como el de Calisto, como se hace patente en la continuación del discurso del caballero bretón (obsérvese el uso de «atényer», como «alcanzar»): «La stima de major dolor de la que tinch, no puch atényer. Assajar vull la fortuna, la qual sovint als qui la sperimenten prospera» (Hauf 1992: 467-68)21.

Detrás de una frase como ésta se encuentra no sólo la literalidad del sentido, sino el tono engolado de despecho fatuo que acompañaría un gesto grandilocuente como el de la despedida de Calisto:

«Yré como aquel contra quien solamente la adversa Fortuna pone su studio con odio cruel.»

(Severin 1995: 87)

El equívoco sexual: la esperanza del premio (remedia doloris)

Joanot Martorell hará un uso especial del diálogo 2, el del plebeyo a la noble, que, en principio, parecía que no era utilizado por Fernando de Rojas (quien, en cambio, aprovecha bien, como hemos visto, el anterior, el 1, del plebeyo a la plebeya). Tirant, como conclusión al monólogo visto, entrará en la cámara de la Princesa «pensant trobar a ma dolor remey»<sup>22</sup>. En el diálogo 2, el amante plebeyo del *De amore* busca también esa urgente solución a su mal de amor: «remedia doloris». La causa y el remedio están en la muchacha: «Vos quidem estis mei causa doloris et mortalis poenae remedium.» (Creixell 1984: 92).

El plebeyo continúa con otros argumentos, que no es necesario desglosar, siempre contundente pero cortésmente rechazados. La conclusión de la dama noble —cuyas palabras hemos presentado ya al principio del artículo— no deja resquicio de duda: «tu tamen quasi alienigena indignus meo repeiris amore» («tú por ser de clase distinta, eres indigno de mi amor»). Sin embargo —y es un aspecto que entonces no vimos— la conclusión de este capítulo 2 no cierra con la renuncia del amante plebeyo, sino con este singular diálogo:

Homo ait.- Quamvis tuus me sermo depellat, quam diu tamen vixero a tui amoris proposito non recedam, quia etsi meae cogitationis fructum non sim percepturus spes tamen sola, quam ex mei ipsius cordis mera liberalitate assumpsi, meum faciet corpus tranquillam ducere vitam, et subsequenter forte Deus mei doloris tuae menti inseret remedium. Mulier ait: Tuo Deus labori digna praemia ferat. Mulier ait.- Tuo Deus labori digna praemia ferat. Homo ait.- Hoc solum verbum mihi spem indicat fructuosam, sed et ego Deum rogo ut semper tibi sit meae cura salutis, et mea vela quietis portum inveniant.

(Creixell 1985: 104-06)

El diálogo 2, entre el plebeyo y la noble, se aviene mejor que los otros a la realidad de las diferencias sociales existentes entre Tirant y la infanta. Vemos que cierra unas expectativas abiertas al inicio con excesiva inocencia por el pretendiente. Éste se enfrentaba a su «causa doloris» con una insolente petición directa de «remedium mortalis poenae». No consigue ese «remedium», pero sí la esperanza («spes»). Pero, además, en el último momento, se le abre un poco más la puerta de esa esperanza, gracias a las palabras de despedida de la mujer. Aunque, como decíamos, no fuera éste uno de los diálogos propuestos por

Deyermond como fuente de la primera escena de la Celestina, pienso que debe ser añadido a los otros tres (1, 6 y 7)<sup>23</sup>. En primer lugar, aparece aquí una palabra, «praemia», clave en el texto de Rojas que es, entre otras, la que permite la polisemia y la ambigüedad del mensaje durante unos momentos. Esa palabra surgirá también, es cierto, y arropada por un contexto léxico y de sentido mucho más cercano al del Calisto de la Tragicomedia, en el diálogo 7, entre el hombre de alta nobleza y la mujer noble, comentado anteriormente (en singular: «praemium»)<sup>24</sup>. Pero sólo en este diálogo número 2 se muestra en boca de la mujer, dentro de una respuesta rápida (de despedida en el De amore, de pregunta en la Celestina) y, sobre todo, sólo en este diálogo da pie a una interpretación desviada por parte del amante:

MELIBEA.- ¿Por gran premio tienes éste, Calisto?

CALISTO.- Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diera en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

MELIBEA.- Pues, ¡aún más y igual galardón te daré yo, si perseveras!

CALISTO.- ¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra avéys oído!

La contestación de Melibea, literalmente, sin énfasis ni interjecciones, no dista mucho de la de la dama noble: «Tuo Deus labori digna praemia ferat».

Con ese adiós se suspende el diálogo en el De amore. Sin embargo, en la Celestina, la pronunciación por Melibea de otro sinónimo clave, que ya había introducido Calisto antes, imprime un giro y desenlace inesperado a la escena. No sabemos muy bien por qué o en qué sentido saca a colación Melibea el término «galardón», el regalo o prenda que, en la retórica cortés, gana el amante por su devoción a la amada, como sinónimo de «pago» o «premio». Pero sí descubrimos que ahora Calisto, como el plebeyo del De amore, lo interpreta de manera inequívocamente sexual.

La inopinada adjetivación y exclamación de Calisto toman el testigo de una ambigüedad interpretativa que ya estaba en el texto de Andreas Capellanus:

Mulier ait.- Tuo Deus labori digna praemia ferat.

Homo ait.- Hoc solum verbum mihi spem indicat fructuosam...

Cuando la dama noble desea «que Dios te conceda el premio que merecen tus trabajos», o «digno de tus esfuerzos», el plebeyo aprovecha el desliz o lapsus de la dama: «Hoc solum verbum...», esa sola «palabra» indica que mis esperanzas no son vanas, que son fructuosas.

Ahora bien, fijémonos en que la respuesta de la muchacha en una frase (ya sea de despedida, ya sea de interrogación) no se da en Tirant lo Blanc.

¿Es que lo único que relaciona el fragmento tirantiano con el citado diálogo es la alusión al «remedia amoris»? Veremos a continuación que, aunque no se presenta explícitamente esa intervención de una línea en Tirant lo Blanc, ni tampoco, por tanto, la palabra clave, «premio» o «galardón», que da pie al equívoco, estaría implícito el juego con estos

términos y este equívoco en la réplica que ofrece Carmesina a Tirant.

La réplica furiosa de la amada

Hasta ahora, hemos visto similitudes en las solicitudes de los amantes. Sin embargo, aunque parezca paradójico, hay más similitudes en algo que falta en el texto de Andreas Capellanus, pero que está presente tanto en el Tirant lo Blanc como en la Celestina. Se trata de las respuestas airadas o furiosas de las doncellas asediadas<sup>25</sup>. El hecho de que la hallemos también en boca de Carmesina confirma que la de Fernando de Rojas no es una solución excepcional. Y deja abierta la posibilidad de que, puesto que ambos textos narrativos desarrollan una misma potencialidad ausente de los capítulos del De amore, exista una fuente intermedia común. Ambas protagonistas captan y denuncian el atrevimiento del solicitante; y a continuación, tras calibrar su control en cuanto a resistir con paciencia el acoso, lo castigan con el contraataque verbal y la expulsión o despedida.

Denuncia del atrevimiento

Carmesina se refiere a ese atrevimiento de la siguiente manera:

¿Fies en la tua mà e corporal força, que tens atreviment de demanar dins la mia cambra, en presència de tantes dones e donzelles, lo premi que tu creus meréixer? Sàpies que, axí como tu est poderós en parlar ab la tua mala lengua...

(Hauf 1992: 469)

Y Melibea utiliza el mismo sustantivo, «atrevimiento», adjetivándolo:

... la paga será tan fiera qual [la] meresce tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras [Calisto] ha seydo como de ingenio de tal hombre como tú aver de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo.

(Severin 1995: 87)

Contraataque verbal (falta de «paciencia») y despedida

Hemos visto que en el diálogo 2, entre el plebeyo y la dama noble, del *De amore*, la dama da ejemplo de cómo replicar con calma a la solicitud del plebeyo: «Si meae quidem nobilitatis ignoscere pudori non insisterem, acerrime tuos compesceret mea lingua sermones»; y explica, atendiendo a su posición social, por qué ha de controlar sus deseos de contestar con palabras ásperas o firmes: «quia tamen in nobilis ore nimis res esset inconcinna aspera contra quemlibet et inurbana verba proferre...». Por esa razón, «patienter meus animus tolerat tua dicta vesana et suavi tibi respondet affattu» (Creixell 1984: 92).

Sin embargo, las contestaciones de Carmesina y Melibea, aunque apelan a la paciencia y al control, al aguante o tolerancia a los que hace referencia la dama noble, lo hacen para negarlos («no pogué haver prou paciència en més hoyr», «no puede ni paciencia tolerar»). Lacarra (1997: 113) hace notar cómo ese rechazo es excesivo, «tan fulminante e iracundo que siembra la duda en los lectores». Y trae a colación los comentarios de Croce y Lida de Malkiel: «Evidentemente no es espontáneo pudor de virgen lo que la mueve a rechazar a Calisto en el huerto. Más que ofendida, Melibea —observa Croce— sabe que ha de darse por ofendida» (Lida 1962: 406). Pero las heroínas de las dos novelas no pueden seguir la teórica lección de represión —no «darse por ofendida»— ejemplificada por la dama en el texto de Andreas Capellanus. No son damas respetables, sino doncellas impetuosas. Han escuchado la lección, pero la traicionan. Y en esa traición hacen explícita referencia al léxico del texto con el que quieren marcar distancias (y sugerir conexiones).

La reacción de Carmesina, al oír el final del discurso de Tirant, es en todo semejante a la alteración airada de Melibea. Los diálogos de los personajes de la novela valenciana nos sorprenden muchas veces por vivaces y naturales, repletos de refranes o de registros populares y enormemente expresivos, como los que pueden aparecer en los textos del Arcipreste de Talavera o la *Celestina*. Pero Carmesina sabe hablar también de manera exquisita como una Helena ovidiana, apasionada como una trágica Medea de Séneca, o refinada como una muchacha boccacciana. La contestación de Carmesina a Tirant se halla repleta de exclamaciones, de sintaxis algo más entrecortada y no está exenta de un tono que se podría incluso llamar coloquial, variaciones estilísticas con las que el autor pretende denotar la exteriorización de un estado de ánimo alterado. Pero parece claro que Martorell no juega aquí con la imitación de un coloquialismo popular, sino con una parodia culta. Carmesina ha escuchado, sin interrumpir, el largo parlamento de Tirant, en el que éste ha aludido, como hemos visto, dentro de unos términos razonables, a «bones obres», «glòria del paradís», «visió» celestial..., pero no soporta la interpretación última que Tirant hace, asociándola a ella con Dios, claro que con ese Dios magnánimo, hecho a la horma de los deseos eróticos masculinos, dispuesto a dar «remedio» al «dolor» que padece.

Carmesina conoce las lecciones de Andreas: su teoría y su práctica. Pero tiene elementos de contraste y modelos nuevos para su retórica de una pasión también nueva. La respuesta de Carmesina será una de las más firmes que se encuentran en toda la novela valenciana. La traducción castellana

de la obra («A las cuales palabras respondió la Princesa») suprime la importante acotación del narrador en el original catalán, que explícita claramente que el parlamento de Tirant se ha desviado hacia vericuetos imprevisibles e insoportables para Carmesina: «No pogué haver prou paciència en més hoyr a Tirant la princessa, sinó que, ab sforçat ànimo, féu principi a hun tal parlar».

Ese «no pogué haver prou paciència», del que la traducción castellana nos priva, coincide no sólo en la literalidad, sino también en el mismo gesto o acto ilocutorio, con la cuarta intervención de Melibea en la primera escena, cuando interrumpe definitivamente el discurso desviado de Calisto, sin dar posibilidad a que éste replique:

¡Vete, vete de aý, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte.

(Severin 1995: 87)

Hay todo un juego de contrastes entre paciencia y precipitación, oír y decir, reprimir y desbordar, «orejas» y «lengua», y dichos «lascivos» («vesania dicta») y palabras suaves. Hay que tener en cuenta que el «torpe» de Melibea equivale a lascivo o impúdico (Lacarra 1997: 113). Dando a entender esa misma lascivia, Joanot Martorell, a continuación, ya en boca de Carmesina —y no del narrador— remachará la idea de lo insoportable para ella de las palabras de Tirant:

Sàpies que, axí com tu est poderós en parlar ab la tua mala lengua, axí só yo poderosa en hoir ab les mies orelles pacientment lo que dius, dient que yo t'é promesa la fe, volent-ho convertir a exemple de bé.

(Hauf 1992: 469)

Ambas muchachas se dejan llevar, con lógica realista, por sus reacciones temperamentales primarias de rabia e indignación. De nuevo la traducción deja sin transmitir una serie de matices expresivos muy marcados en el original de Martorell:

O, fallit de enteniment! ¿Ab los béns de natura, los quals sens libertat posseheys, vols atényer nom de virtuós, que no s'ateny sinó ab multitut de treballosos actes?

(Hauf 1992: 469)26

El insulto, «O, fallit de enteniment!», tendría su paralelo, no ya en el «torpe» espetado por Melibea en la cuarta intervención vista, sino antes, en el probablemente sarcástico: «Pues, ¡aún más ygal galardón te daré yo,

si perseveras!», que no entendería Calisto, cuando bobamente contesta: «¡O bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra avéys oydo!» Como hemos comentado antes, las dos mujeres no se comportan con el decoro propio de las damas nobles. Otra cuestión es que su grado de cólera sea el mismo. Parece evidente que no. En Carmesina este desliz comentado es excepcional, frente a la regla de templanza y continencia, mientras que en Melibea es el primero de toda una serie de intervenciones que van confirmando un temperamento colérico y airado, acusado en la Edad Media como propio de las mujeres enamoradas y libidinosas<sup>27</sup>. Pero justamente por la excepcionalidad de la furia de Carmesina, casi casual o arbitraria (hablando en términos psicológicos), más traída al hilo de una referencia literaria que como indicio de un temperamento coherentemente sostenido a lo largo de la novela, su comparación con la ira de Melibea puede servir para ayudarnos a entender que la aparición de rasgos muy acentuados en la conducta de un ente literario, en este caso referidos al habla, no ha de desligarse nunca del juego de referencias con la propia literatura.<sup>28</sup>

#### Referencias bibliográficas

- BELTRAN, Rafael (1988), «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del "mal de amor"», *Celestinesca*, 12.2: 33-53.
- (1990), «Las bodas sordas en Tirant lo Blanc y la Celestina», *RFE*, LXX: 91-117.
- (1991), «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: Amadís, Tirant lo Blanc y la Celestina», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. Ma. Eugenia Lacarra, Bilbao, Univ. del País Vasco, pp. 103-26.
- (1997a), «Eliseu (Tirant lo Blanc) ante el espejo de Lucrecia (la Celestina): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. J. L. Canet y R. Beltran, València, Univ. de València, pp. 15-41.
- (1997b), «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson & Ralph Penny, Londres, Tamesis, pp. 21-47.
- BOCCACCIO, Giovanni (1952), *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, ed. E. Bianchi, C. Salinari y N. Sapegno, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi.
- CANET VALLÉS, José Luis (1995), «Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el De amore de Andreas Capellanus», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, I (Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez)*, ed. F. Carbó, J. V. Martínez Luciano, E. Miñano y C. Morenilla, Valencia, Universitat, vol. I, pp. 191-208.
- CHERCHI, Paolo (1979), «Andrea's De amore: its unity and polemical

- origin», en Andrea Capellano, *i trovatori e altri teme romanzi*, Roma, Bulzoni, pp. 83-112.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés (1984), ed., *Andrea Capellani/Andrés el Capellán, De Amore / Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo.
- DEYERMOND, Alan (1961), «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, XLI: 218-21.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1988), *Seneca and «Celestina»*, Cambridge, Univ. Press.
- (1991-92), «Afecto, afección y afectación en *Celestina*», *RCEH*, 15: 401-10.
- (1993), «*Celestina* "As a Funny Book": A Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, 17.2: 29-51.
- FRAKER, Charles (1993), «The Four Humors in *Celestina*», en Fernando de Rojas and «*Celestina*»: *Approaching the Fifth Centenary*, ed. I. Corfis y J. Snow, Madison, HSMS, pp. 129-54.
- GERLI, Michael (1992), ed., *Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Cátedra, 4a ed.
- GIMENO BLAY, Francisco M. (1992), «El manuscrit II-3096 (olim 2.Ll.1) de la Biblioteca del Palacio Real», *Caplletra*, 13: 175-84.
- GREEN, Otis H. (1953), «La furia de Melibea», *Clavileño*, 4: 1-3.
- HAUF, Albert (1992), ed., *Joanot Martorell, Tirant lo Blanch*, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 2a ed.
- LACARRA, Ma. Eugenia (1997), «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat, pp. 107-20.
- LIDA DE MALKIEL, Ma. Rosa (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- MARTIN, June Hall (1972), *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres, Tamesis.
- MARTÍNEZ, Tomàs (1997), «De la comtessa de Varoic a la princesa Carmesina: per la presència de Séneca al Tirant lo Blanch», en *Estudis crítics sobre «Tirant lo Blanc» i el seu context*, ed. J. M. Barberà, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 285-305.
- MARTÍNEZ, Tomàs (1995), ed., *L. A. Séneca, Tragédies*, Barcelona, Barcino.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1996), «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos.
- PAGÈS, Amadeu (1930), ed., *Andreae Capellani regii francorum De amore Libri tres. Text latí amb la traducció catalana del segle XIV*, Castelló de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura.
- PUJOL, Josep (1995-96), «El desenllaç tràgic del Tirant lo Blanc, Les troianes de Séneca i les idees de tragèdia al segle XV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XLV: 29-66.
- (1997), «De Guido delle Colonne a l'Ovidi epistolar: sobre el rendiment narratiu i retòric d'unes fonts del Tirant lo Blanc», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, VIII (Lo gentil estil fa pus clara la sentència. De literatura i cultura a la València medieval, ed. Tomàs Martínez), pp. 133-74.
- RICHTHOFEN, Erich von (1966), «El Corbacho: las interpolaciones y la deuda



de La Celestina», en Homenaje a Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, vol. II, pp. 115-20.

RIQUER, Martín de (1957), «Fernando de Rojas y el primer acto de La Celestina», RFE, 41: 698-3.

— (1980), *Història de la literatura catalana*, 2a ed., Barcelona, Ariel.

RUSSELL, Peter E. (1991), ed., Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia.

SEVERIN, Dorothy S. (1995), ed., Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid,

Cátedra, 9a ed. TROTTER, G. D. (1954), «Sobre "La furia de Melibea" de Otis H. Green», *Clavileño*, 5: 55-56.

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

