



## ***Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: «Amadís», «Tirant» y «la Celestina»***

Rafael Beltran Llavador

Profesor Titular de Filología Española de la Universidad de Valencia

### **El triángulo caballeresco**

Mi pretensión en este trabajo va a ser, de acuerdo con su título, enfrentar tres obras que fueron escritas hacia finales del siglo XV y que hoy en día son reconocidas unánimemente como capitales en la literatura peninsular. Dos de ellas, *Amadís de Gaula* y la *Celestina*, en la tradición castellana. Una tercera, *Tirant lo Blanc*, en la catalana. Dos de ellas, *Amadís de Gaula* y *Tirant lo Blanc*, en la tradición caballeresca. La tercera, la *Celestina*, en la tradición novelística y dramática. La presencia de *Amadís de Gaula* no necesita justificación alguna. *Tirant lo Blanc* gradualmente se va haciendo su merecido espacio como uno de los primeros textos de la narrativa medieval europea. Tal vez la presencia aquí de la vieja *Celestina* pueda, en todo caso, parecer algo más heterodoxa, tratando como estamos de literatura caballeresca. No entraremos en la controversia de si el texto es novelístico o es dramático. Lo cierto es que hasta ahora nadie ha negado que un relato pueda presentarse en forma dialogada. La *Celestina* es un relato, un texto *también* —y básicamente— narrativo. Eso nos bastará por ahora. Pero, sobre todo, precisamente la *Celestina* —y por eso me he permitido invitarla también a participar aquí, en esta prueba de armas, donde puede parecer una intrusa—, va a ser la obra que nos tienda un puente entre la tradición catalana del libro de caballerías, representada por *Tirant lo Blanc*, y la tradición castellana, representada por *Amadís de Gaula*<sup>1</sup>.

*Amadís de Gaula* ha sido siempre un punto de referencia obligado a la hora de estudiar *Tirant lo Blanc*<sup>2</sup>. Según Martí de Riquer, existe una diferencia enorme de concepción, ambiente e intenciones entre una obra y la otra. El *Amadís* es un texto que, en la línea más ortodoxa de la tradición artúrica, se caracteriza por la presencia de elementos fantásticos e inverosímiles, desde los dragones, gigantes, magos y magas, hasta la desmesurada fuerza física de sus héroes; su acción transcurre en espacios lejanos, a veces imaginarios, y durante tiempos remotos. La literatura artúrica tuvo naturalmente sus traducciones, versiones, imitaciones y textos originales en la tradición catalana, donde gozó del mismo prestigio que en la castellana, y el mismo *Amadís* era ya leído y conocido en la corona de Aragón desde finales del XIV. Sin embargo, las dos mayores novelas caballerescas del XV y de la literatura medieval catalana se insertan mucho más difícilmente que *Amadís de Gaula* en esa misma tradición artúrica, aun procediendo a la larga, no cabe duda, de ella. Tanto en *Tirant lo Blanc* como en *Curial e Güelfa* están ausentes todos aquellos elementos maravillosos, salvo alguna muy contada excepción. Sus protagonistas, aun siendo muy fuertes y valerosos, nunca lo son fuera de los límites de lo verosímil en una persona humana; los ambientes eran localizables para el lector, y los tiempos recientes e históricos<sup>3</sup>. En resumen, son obras más realistas, entendiendo realismo —porque el término sabemos que es equívoco— como mayor correspondencia entre el mundo presentado en la obra y el mundo de referentes reales del autor. En la útil distinción terminológica inglesa, serían más *novel* que *romance*<sup>4</sup>. A esa diferencia básica se suma la recurrencia de dos elementos, a menudo inseparables, que caracterizan a las novelas catalanas, y muy especialmente a *Tirant lo Blanc*, y que contribuyen a agrandar su distancia respecto a *Amadís de Gaula*. Nos referimos a la presencia constante, especialmente en alguna de sus partes, del humor y la sensualidad. Dos elementos que aparecen, sí, de cuando en cuando en *Amadís de Gaula*, pero dentro de un registro muy distinto del alegre, desinhibido, fresco y sensual humor de *Tirant lo Blanc*.

*Tirant lo Blanc*, en resumidas cuentas, es más realista que *Amadís*, más divertida que *Amadís*, más procaz que *Amadís*... ¿A qué se debe esa gran diferencia entre dos obras tan cercanas en el tiempo de producción definitiva? Casi todos los intentos de explicación tienen su fundamento en la experta opinión de Martí de Riquer, el mejor conocedor y valedor de la obra de los valencianos Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. La tesis de Riquer, sintetizada, viene a decir que en la novela caballerescas catalana —*Tirant lo Blanc* i *Curial e Güelfa*— se funden lo que en la francesa y castellana estaba perfectamente separado, es decir la crónica histórica pero novelada, por una parte, y la novela fabulosa pero verosímil, por otra. En los casos francés y catalán la imitación de los procedimientos históricos es lo que las hará tan peculiarmente «realistas». Ello, sumado al hecho de que, para Riquer, el siglo XV está lleno de caballeros reales, pero que de hecho parecen fabulosos, a la búsqueda de aventuras y luchando en pintorescas empresas, y que ese mundo es reflejado en las novelas caballerescas catalanas, explicaría su peculiar idiosincrasia. Como decimos, ésta continúa siendo la tesis que globalmente ha tratado de explicar las diferencias entre las tradiciones catalana y castellana. Nuestra exploración trataría de ahondar, en vez de en las explicaciones socio-históricas, en algunos presupuestos estrictamente literarios que pudieran explicar la marcada tendencia a la verosimilitud que caracteriza a la ficción catalana del siglo XV.

Hasta aquí, la relación entre dos de los vértices del triángulo que forman las obras. Pasando al otro lado geométrico, al que une *Amadís de Gaula* con la *Celestina*, las

posibles relaciones entre ambas obras apenas han sido objeto de atención, pese a haber nacido muy cercanas en el tiempo. Naturalmente se ha hecho el justo hincapié en que la figura de Calisto es paródica y crítica de la del perfecto amante cortés, que podría representar en algún sentido Amadís. Pero pertenecen, se da por supuesto, a mundos literarios tan radicalmente distintos que parecen no tener prácticamente nada que ver el uno con el otro. El idealismo de las cortes pre-artúricas, en *Amadís de Gaula*, frente al realismo de los comportamientos humanos en *Celestina*. La afectación cortés amorosa frente a la crudeza de las relaciones sexuales. Los valores caducos de la caballería extinguida y añorada con nostalgia frente a la pujanza de los valores burgueses del dinero y de la persona como valor de cambio. Realismo, en fin, de nuevo, frente a idealismo<sup>5</sup>.

Finalmente, las relaciones entre los otros vértices del último lado del triángulo, el que une *Celestina* y *Tirant*, no han sido nunca, que conozcamos, puestas de manifiesto<sup>6</sup>. Si ya es distante el mundo de *Celestina* del de *Amadís*, y si a su vez es lejano éste del de *Tirant lo Blanc*, la distancia, en pura lógica y geometría, se debería duplicar entre *Tirant* y la *Celestina*. Vamos a ver que, sin embargo, desde el momento en que *Tirant lo Blanc* se diferencia de *Amadís de Gaula* justamente por mucho de aquello por lo que éste se diferencia a su vez de *Celestina* (es decir, por su realismo, humorismo y sensualismo, sintetizando de manera conscientemente simplificada), resulta que *Tirant lo Blanc* y la *Celestina* están paradójicamente más cerca el uno del otro, pese a integrarse en tradiciones lingüísticas y literarias distintas, que *Amadís de Gaula* y la *Celestina* entre sí. Tan cerca, nos vamos a atrever a proponer, que el autor de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* pudo haberse servido de la obra catalana en aquellos aspectos paródicos de la relación amorosa para los que el hieratismo dominante en las primeras redacciones del *Amadís* —y también en la definitiva de Montalvo— difícilmente le podría haber resultado útil ni sugerente.

Partimos de la hipótesis de que la verosimilitud de los textos de ficción catalanes, sobre todo de *Tirant lo Blanc*, obedece fundamentalmente al enfrentamiento de la tradición artúrica con otras dos importantes esferas literarias. Por un lado, con la esfera de la gran obra cronística catalana, que en su desarrollo narrativo se había acercado tan a menudo al terreno de la ficción. Por otra parte, el que en este momento nos interesa si queremos acotar y profundizar en el terreno verosimilitud y realismo de la obra: el enfrentamiento del mundo caballeresco con la esfera que englobaría a la comedia y el cuento. Con la comedia latina medieval, es decir con la comedia elegíaca y humanística; con el cuento, liberándose desde la obra de Boccaccio, Sacchetti y otros autores de *novellini*, de la sujeción del *exemplum*; con la comedia y el cuento, entendidos por separado y entendidos también como un todo a veces difícil de dividir.

Quizás pueda comprenderse ahora, al aludir a la comedia, por qué nos era precisa y urgente la asistencia de la *Celestina*. Aprovecharemos que la *Tragicomedia* es la primera y mejor representante de las influencias de la comedia latina medieval en la literatura de la Península, y aprovecharemos otras pequeñas —y no tan pequeñas— coincidencias que a buen seguro irán saliendo al paso, para revisar algunos aspectos del lado caballeresco del triángulo. Poner a *Tirant lo Blanc* y a *Amadís de Gaula* en el espejo de *Celestina* puede sernos útil, no ya sólo por el hecho de enriquecer con uno más la nómina de referentes literarios, sino por la lógica curiosidad de averiguar qué imagen puede resultar en el espejo una vez efectuada una mezcla tan aparentemente explosiva.

## Algunos datos de importancia

Refrescar algunos datos previos acerca de la novela catalana puede ayudarnos a centrar el tema. La fecha de escritura de *Tirant lo Blanc* es difícil de precisar con exactitud. Martorell, en la dedicatoria, parece decir que la comenzó en 1460. El caballero valenciano murió en 1468, dejando inacabada su obra no sabemos exactamente en qué punto. La novela sería terminada, tampoco conocemos en qué fecha exactamente, por Martí Joan de Galba, otro valenciano, que corrigió y dio punto final al trabajo de Martorell, muriendo sólo unos meses antes de que la obra saliera impresa<sup>7</sup>. La primera edición vio la luz en Valencia, en 1490. Constaba de 750 ejemplares, un verdadero éxito literario, teniendo en cuenta el momento. La edición debió agotarse rápidamente, puesto que en 1497 se volvía a imprimir, esta vez en Barcelona y terminada por el famoso editor Diego de Gumiel<sup>8</sup>. Es un dato este último que debemos retener puesto que el mismo Gumiel, trasladado a Valladolid, publicará allí, en 1511, una traducción al castellano de la obra. A partir de la unificación de las dos coronas, castellana y aragonesa, la penetración literaria del castellano avanzó imparable en los territorios de habla catalana y la obra no pudo volver a editarse en su original catalán hasta finales del pasado siglo<sup>9</sup>.

Esta traducción castellana aparecía con extraordinaria oportunidad, durante la llamada por Federico F. Curto Herrero etapa de formación del género del libro de caballerías castellano del XVI, que va de 1508 a 1511<sup>10</sup>. Seguramente fue precedida de una traducción italiana, de 1501 —que hemos perdido, pero de la que tenemos noticia—, escrita a instancias de Isabel d'Este, la famosa marquesa de Mantua. Centrándonos en la Península, en 1508 se habían publicado los cuatro libros de *Amadís de Gaula*, a los que seguían las *Sergas de Esplandián* y *Don Florisando*, en 1510, el *Palmerín de Olivia*, en 1511, *Primaleón*, en 1512, y había sido recuperado *El caballero Cifar*, en 1512. Tal vez *Tirante el Blanco*, como se titula la traducción de la obra, resultara, como opinaba Menéndez Pelayo, demasiado «sporádico», una especie de *rara avis* en el panorama de la caballería durante ese período de iniciación. Aunque sinceramente pensamos que se ha exagerado al considerarlo tan extravagante o difícilmente asimilable, tanto por detractores como por interesados defensores de los aspectos más lúdicos de la obra. Lo cierto es que la fortuna literaria de la traducción castellana no fue equiparable a la de otros textos indudablemente inferiores en calidad literaria, como demuestra la ausencia de reediciones en esta lengua durante el XVI<sup>11</sup>.

Así pues, tenemos que la primera edición de *Tirant lo Blanc* se produce en 1490. Su éxito fue importante, como demuestra la reedición de 1497 en Barcelona, y también fuera de las fronteras lingüísticas del catalán, como deducimos de las traducciones italiana y castellana. Una prueba palpable de su alcance y fama la hallamos en el uso que el propio Ariosto hizo para su *Orlando furioso* de un episodio de la obra<sup>12</sup>. ¿Quién se atrevería a mantener, entonces, que no pudo ser conocida por Fernando de Rojas, o por el primitivo autor del primer auto de la *Comedia*, caso de no ser éste el mismo Rojas<sup>13</sup>? Se trataba de una obra reciente, original y que seguro que correría de mano en mano entre buenos lectores y jóvenes estudiantes como el propio Fernando de Rojas. El único problema, puesto que no conocemos traducción castellana hasta la de 1511, es el de la diferencia de lengua, pero no es una traba insalvable. Pero una razón definitiva

sería el hecho de que *Tirant lo Blanc* era una obra que, como vamos a ver, recibía la influencia y realizaba una peculiar versión de ciertos procedimientos literarios y de algunos personajes de la comedia latina medieval.

La presentación de ciertas escenas en ambas obras correspondientes al nacimiento del amor, el encuentro entre los amantes y la muerte del protagonista nos va a servir de justificación para proponer con firmeza que el texto catalán debe ser incorporado a la nómina de plausibles fuentes de la *Celestina*. La mostración de esa relación nos estará dando a su vez ciertas claves sobre la sustancia de sus diferencias respecto al texto amadísiano.

## El nacimiento del amor

El nacimiento del amor (de lo que Martorell llama, en precioso y antiguo juego de palabras, «el mal de l'amar» [de la mar]) entre los principales protagonistas se da en situaciones y contextos muy diferentes. Conocemos bien la escena en el huerto de la casa en Pleberio, que abre la *Celestina*. Mejor será que nos detengamos en la otra escena, inmerecidamente menos famosa, la de la obra catalana. Tirant lo Blanc acaba de llegar al palacio del Emperador de Constantinopla. Sus victorias anteriores, especialmente las últimas en defensa de Rodas, le han hecho acreedor de una merecida fama y en él tiene puestas el Emperador sus esperanzas para salvar el Imperio del peligro turco. A Tirant le ha sido concedido, en virtud de su cargo de Capitán, visitar el Palacio y, para saludar a la Emperatriz y a su hija, acercarse a los pies del mismo lecho donde descansa esta última, la bellísima Infanta Carmesina. La escena del conocimiento de Carmesina, junto con otros momentos clave de la novela, ha sido alabada vivamente por autoridades tan distintas como Dámaso Alonso y Mario Vargas Llosa<sup>14</sup>. El palacio está oscuro, debido al luto impuesto por la reciente muerte del Emperador. Tan oscuro que Tirant reprocha diplomáticamente que «por fe» ha de creer que de verdad está hablando con quienes le presentan, puesto que apenas si ve algo: «Señora, por fe habré de creer que aquella que habla es la Emperatriz» (II, 117)<sup>15</sup>. A la luz de unas antorchas (la misma vacilante luz que iluminará también el encuentro de los padres de Amadís) descubrirá la belleza de la Infanta, que reposa en un lecho circundado por nada menos que ciento setenta damas y doncellas. La sensual aparición de la Infanta se ha hecho merecidamente célebre: «por el gran calor que hacía y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostravan en sus pechos dos mançanas de parayso que parecían cristalinas, las quales dieron entrada a los ojos de Tirante, que de allí adelante no hallaron la puerta por donde avían de salir, e para siempre quedaron en prission...» (II, 119).

No puede ser más tangible y físico, como vemos, el enamoramiento de Tirant. Tanto, desde luego, como las veladas pero obvias alusiones de Calisto al cuerpo de Melibea en su primer encuentro. De todos modos, poco tiene que ver —podemos pensar— una escena de encuentro con la otra. Pero permítasenos avanzar sólo un poco más adelante. Una vez salidos de la habitación de la Infanta, irremisiblemente ya cautivo de amor Tirant, ingresan en otra sala vecina, que está tapizada con los motivos de los amores de Flores y Blancaflor, Píramo y Tisbe, Dido y Eneas, Tristán e Isolda, y otras parejas míticas de amantes. De nuevo el cuadro llamó la atención a Vargas Llosa,

que veía allí la amplificación literaria y simbólica del enamoramiento de Tirant<sup>16</sup>. No cabe duda de que así es. Pero hay algo más. Tirant, en efecto, aprovechando la magnificencia de ese ámbito, se desahoga con su compañero Ricart de su reciente flechazo con un bellissimo equívoco. Le dice: «No creyera jamás que en esta tierra avía cosas tan maravillosas [«admirables», en el original catalán] como veo». El autor aclara, por si el lector no ha captado el equívoco, que «él dezíalo más por la belleza de la Infanta que por las otras cosas». Su interlocutor, sin embargo, no le entiende: «más Ricarte no le entendió» (II, 121).

«Cosas tan maravillosas (...) como veo», ha dicho irónicamente Tirant, jugando con la ambigüedad del espacio, con la referencia a la belleza de los tapices presentes y la referencia tácita a la belleza de la Infanta. ¿Habría que recordar las primeras palabras de Calisto, con las que se abre el diálogo en la *Celestina*: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios»? ¿En qué veía Calisto la grandeza de Dios? «¿En qué...?», le preguntaba también ingenuamente Melibea. Si utilizásemos las palabras de Martorell lo entenderíamos perfectamente. Cambiemos Infanta por Melibea: \*«El dezíalo más por la belleza de Melibea que por las otras cosas. Más ella no le entendió...» El equívoco que se da para expresar el enamoramiento de los protagonistas es el mismo: «Veo (...) cosas tan maravillosas», en boca de Tirant. «Veo (...) la grandeza de Dios», en boca de Calisto.

Pero para entender perfectamente el equívoco con el que juega Calisto hay que aceptar la polémica hipótesis de Martí de Riquer, proponiendo que el primer encuentro entre Calisto y Melibea tuvo que haber sucedido, en el primer acto original de la *Comedia*, o tal vez incluso antes, en la fuente primitiva, en un ámbito diferente al del huerto de la casa de Pleberio<sup>17</sup>. La frase de Calisto, contando con el apoyo del texto de Joanot Martorell, lo diría bien a las claras. Si Tirant hacía el equívoco jugando con el espacio secular de la habitación del palacio, Calisto, por su parte, al pronunciar su igualmente ambiguo: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios», lo haría jugando con el espacio religioso de un lugar mucho más lógico para el encuentro que el insólito huerto de la casa de Pleberio: una iglesia.

La utilización por parte de Calisto de ese equívoco va mucho más lejos que en el caso de Tirant. Calisto continúa hablando de forma absolutamente blasfema (si se piensa en el ámbito eclesial) de «el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido». Teniendo en cuenta las connotaciones sexuales de «este lugar», tan bien examinadas por Jean Paul Lecertua<sup>18</sup>, y el uso del léxico cortés («este lugar alcanzar...»), nos parece convincente la sugerencia de Riquer de que el pasaje pudo resultar excesivamente *avanzado* incluso al nada pacato Fernando de Rojas, y que se impuso, quizás a modo de autocensura, una modificación de la iglesia por el huerto. En cualquier caso, la furiosa reprimenda de Melibea ante el atrevimiento de Calisto, no muy lógica dentro del sentido del texto actual, hace pensar que finalmente la doncella había entendido el sentido literal de sus malintencionadas alegorías.

Parece que nos estemos alejando del terreno de la caballería. ¿Habría que recordar, sin embargo, que estamos, con *Tirant lo Blanc*, en el epicentro del libro de caballerías, en el que el cura de *Don Quijote* llamaba «por su estilo, el mejor libro del mundo»? Lo cierto es que el enamoramiento de Amadís y Oriana, frente a esas sutilezas, no nos puede dejar de resultar un tanto descorazonador. Su ortodoxia poco tiene que ver con

los enamoramientos de Tirant y Calisto. Ocurre cuando el Donzel del Mar cuenta con doce años, aunque, eso sí, puntualiza Montalvo, «en su grandeza y miembros parecía de quinze». El Donzel, recordamos, sirve en la corte del rey Languines. Allí deja Lisuarte a su hija Oriana, «de hasta diez años». La reina entrega a Oriana, en agasajo, al Donzel del Mar para que le sirva: «Ella dijo que le plazía. El Donzel tovo esta palabra en su coraçón de tal guisa que después nunca de la memoria la apartó, que sin falta, assí como esta historia lo dize, en días de su vida no fue enojado de la servir y en ella su coraçón fue siempre otorgado, y este amor turó quanto ellos turaron, que assí como la él amava assí amava ella a él, en tal guisa que una hora nunca de amar se dexaron» (IV, 269). Sus relaciones estarán marcadas durante toda la obra por ese amor absoluto («una hora nunca de amar se dexaron»), aunque paradójicamente siempre creciente, sin fisuras, sin abandonos, si acaso sacudido por los implacables celos. Pero en lo que respecta sólo al pasaje del encuentro entre los futuros amantes, las diferencias son obvias frente a los otros dos textos. Falta realismo, y sensualidad, de un lado, para expresar la recreación que en Calisto y Tirant se da del cuerpo físico de la amada. Falta igualmente el humor, y desde luego no se insinúa siquiera por asomo una burla o parodia de la confesión amorosa, mediante algún equívoco semejante a los que hemos examinado. Habría sido, por lo demás, extrañamente precoz entre dos niños que contaban con diez y doce años respectivamente.

Y, sin embargo, hay otro episodio en *Amadís de Gaula* donde ese equívoco está presente, aunque sea con una muy diferente intensidad. Se trata del encuentro amoroso entre los padres de Amadís, Perión y Elisena, dentro del capítulo que sirve de prólogo a la magna obra, capítulo por cierto muy peculiar, sobre el que parece flotar un ambiente «tirantesco» que, a mi entender, merecería alguna atención. El pasaje del enamoramiento entre los padres tiene la fuerza y la garra de la seducción que falta en el de su hijo con Oriana. Salvando los preámbulos, reza así el texto: «en tal punto y hora se miraron, que la gran honestidad y santa vida della [tengamos en cuenta que, de tan honesta, nos ha dicho Montalvo, era llamada «beata perdida»] no pudo tanto que de incurable y muy gran amor presa no fuesse, y el Rey assí mismo della (...), de guisa que assí el uno como el otro estuvieron todo el comer cuasi fuera de sentido» (228). Se producirá a continuación también un delicado equívoco, mediante el cual el rey Perión ha de descubrir su amor a la Infanta: «... alçadas las mesas (...) y levantándose Helisena cayóle de la halda un muy hermoso anillo que para se lavar del dedo quitara, y con la gran turbación no tuvo acuerdo de lo allí tornar, y baxóse por tomarlo; mas el rey Perión, que cabe ella estava, quísogelo dar, assí que las manos llegaron a una sazón, y el Rey tomóle la mano y apretóse la. Helisena tornó muy colorada, y mirando al Rey con ojos amorosos le dixo passito que le agradeçía aquel servicio. —Ay, señora —dixo él—, no será el postrimero, mas todo el tiempo de mi vida será empleado en vos servir!». Como atinadamente ha visto Juan Manuel Cacho, el rey Perión aprovecha la polisemia de la palabra «servicio» para manifestarle su servicio amoroso.

Volviendo a *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*, no sólo existen los paralelismos en ese primer instante del enamoramiento. Los pasos que siguen en el proceso amoroso, tanto Calisto como Tirant, son casi idénticos, y a su vez alejados de la rigidez de los primeros pasos amorosos que se aprecian en el pequeño, casi niño, Amadís. Aquellos buscan la intimidad de sus respectivas habitaciones para dar salida a su abatimiento. En ambos casos también, la presencia del interlocutor cumple un importante papel dramático y de desarrollo en la lógica de la acción. Sempronio es criado de Calisto. Diafebus, el interlocutor de Tirant, es su primo, no un criado sino un igual. Es cierto que Gandalín

también desempeña con eficiencia el papel de interlocutor y paño de lágrimas de Amadís. Los tres se preocupan por la enfermedad de los protagonistas, pero sólo los dos primeros lo hacen de una manera distanciada e irónica (superior y no subordinada): dan el contrapunto, con su cordura, a la locura en que a aquéllos les ha sumido el amor. Locura que tanto Tirant como Calisto demuestran a través de una verborrea cortés entre cultista e hiperbólica, y que se libera de algún modo, siquiera provisionalmente, mediante la confesión al interlocutor de su amor: «Yo amo», le confesará Tirant a Diafebus. «Amas a Melibea», le descubrirá como causa de todo su mal Sempronio a Calisto.

La liberación de la vergüenza derivará igualmente en liberación efusiva de lágrimas<sup>19</sup>. Con el diálogo y el desahogo los postrados amantes quedarán consolados. Sin embargo, hay un elemento del código amoroso con el que tropiezan más duramente ambos amantes, y también esta vez Amadís: la superioridad de la dama. Tirant sabía «que era puesto en más alto grado que no devía». Calisto reconoce que «amo a quella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar». Y también Amadís, el Donzel del Mar, «teníase por muy osado en aver en ella puesto su pensamiento según la grandeza y hermosura suya...». Como vemos, los tres textos coinciden en el seguimiento de las etapas clásicas del proceso de enamoramiento. Pero cuando uno de esos elementos es particularmente explorado o parodiado, la *Celestina* y *Tirant lo Blanc* se alejan, con iguales pasos, de la senda que recorre *Amadís de Gaula*. Lo acabaremos de observar en un último tema.

La ponderación de la hermosura constituye el más claro paralelo, además del equívoco sobre el lugar del encuentro, entre los enamoramientos de Calisto y Tirant. Al día siguiente, Tirant puede contemplar a gusto la belleza de su amada, engalanada, mientras ambos asisten a la misa en la iglesia de Santa Sofía (de nuevo la iglesia, lugar de encuentro). La «angélica» figura de Carmesina [«angélica» es adjetivo que también prodiga Calisto para Melibea] es descrita atendiendo a los criterios retóricos de la *descriptio puellae*. Pero recordaremos que también Calisto utiliza ese procedimiento, todavía en el Auto I, al tratar de comunicar a Sempronio la hermosura de su amada. Los cabellos como madejas de oro, partidos por una raya en medio, las cejas altas y delgadas, la nariz proporcionada, los labios colorados, los dientes menudos y blancos, los pechos pequeños, las manos carnosas, los dedos largos y las uñas encarnadas..., son rasgos que sintomáticamente coinciden en los retratos de Melibea y Carmesina. Naturalmente la descripción de la doncella estaba prescrita en las artes poéticas<sup>20</sup>. Pero el hecho de que tantos elementos se aglutinen en un momento determinado (el del enamoramiento), en dos obras pertenecientes a géneros distintos, unidas en determinados momentos en la parodia de la novela sentimental, es indicativo de la proximidad que existe entre ambos textos. Proximidad que resulta lejanía al unísono del texto de Montalvo, donde no encontramos esa sutileza, aunque sí, claro está, otras incontables.

## Relaciones de complicidad

El segundo aspecto que vamos a tratar es el que da título al artículo: las relaciones de complicidad ante el juego amoroso, relaciones que mantienen principalmente —pero



no únicamente— cada una de las parejas protagonistas. Tirant lo Blanc queda perdidamente enamorado de Carmesina desde el primer momento en que la ve (cap. 118). Algunos capítulos más tarde se decide a declarársele, perifrásticamente, mediante el delicado detalle de regalarle un espejo envuelto y decirle que, de la imagen que encuentre en él, está perdidamente enamorado (cap. 127). Carmesina hace concebir esperanzas al caballero al ofrecerle en presente su camisa (recordemos el «cordón» de Melíbea). Pero paralelamente otra relación amorosa se va desarrollando en un segundo plano, mediatizando la de los protagonistas. Mediatizándola porque uno de los miembros de la pareja es Diafebus, el primo y amigo de Tirant, que había prometido ayudar a éste desde el principio. El otro miembro es Estefanía, prima y doncella de Carmesina. Las relaciones de la pareja protagonista están condicionadas por tanto por la complicidad de esa segunda pareja (y viceversa). Algo muy semejante ocurre en la *Celestina*. El papel de la relación entre Pármeno y Areúsa es clave para que llegue a lograrse el objetivo de Celestina. Celestina neutraliza la oposición de Pármeno, ofreciéndole el cuerpo de Areúsa. En Tirant no existe necesidad de engaño en el terreno amoroso. Todos acuden de buena voluntad a la ceremonia del amor, que no adquiere, como en la *Celestina*, tintes ni desenlace trágico. Los únicos desgraciados son aquellos que, como la Viuda Reposada, quedan relegados por méritos propios a quedar sin compañero en la comedia. En *Amadís*, finalmente, no existe la necesidad de cómplices/ayudantes. El amor entre Amadís y Oriana no tiene al inicio más impedimento que el reconocimiento de la verdadera personalidad del héroe, y de hecho se consumará muy pronto: en el cap. XXXIV de la Primera Parte. Después, eso sí, la lejanía del héroe hará más complicadas las cosas. Asedios de nuevas doncellas, recelos consiguientes por parte de Oriana, despechos..., elementos narrativos que también encontraremos en *Tirant lo Blanc*.

Volviendo a esta obra, la pareja secundaria, Diafebus y Estefanía, se muestra siempre mucho menos recatada que la protagonista. Forman un *tandem* cuyo comportamiento procedería en último término del de los criados que, en la comedia latina clásica y medieval —y también, desde luego, en la celestinesca—, hacen de las suyas a escondidas de los amos. En *Tirant* no hay criados de clase social baja, pero el funcionamiento narrativo es el mismo. Tienen lugar diversas escenas que muestran esas diferencias entre las parejas y, por ejemplo, Diafebus obtiene permiso desde muy pronto para gozar del cuerpo de Estefanía, aunque... solamente de cintura hacia arriba. Ahora bien, cuando Diafebus proceda a tomar lo que le ha sido concedido libremente, encontrará, escondido en el pecho de la amada —la parte permitida—, un curioso albarán, un contrato matrimonial que, en el caso de firmarlo, supondrá el permiso decisivo para gozar ya plenamente de todo su cuerpo. El albarán está redactado parodiando los contratos que los caballeros firmaban en la realidad histórica al concertar una batalla clandestina, prohibida. Supone, por tanto, la aceptación por ambas partes del matrimonio secreto o clandestino.

Su matrimonio secreto tiene lugar, en efecto, unos capítulos más tarde, durante el famoso episodio de las «bodas sordas»<sup>21</sup>. Para explicarlo tendremos que presentar a otro personaje importante de la novela: Plaerdemavida (Placerdemivida, en la traducción castellana). Se trata de la otra principal doncella de la Princesa, junto con Estefanía. El personaje de Plaerdemavida cuenta con una personalidad en la que los elementos de humorismo y sensualidad destacan especialmente. La crítica sicologista, al definirla, se ha cebado en el personaje, hablado de lubricidad, voyeurismo, inmadurez sexual, apuntes de lesbianismo... Aún otros adjetivos de más grueso calibre ha tenido que

soportar la pobre Plaerdemavida por la sencilla razón de ser una persona activa, divertida y, como la calificaba ajustadamente Cervantes, aguda.

Se supone que las dos parejas de enamorados, Tirant y Carmesina, y Diafebus y Estefanía, se habían hecho cómplices para tener un encuentro secreto en la habitación de la Princesa. No contaban con la sospecha de la avispada Plaerdemavida. En efecto, llegada la noche: «Como Plazer de mi Vida vio que la Princesa no se quería acostar, y le avía dicho que se fuese a dormir, después sintió perfumar, luego pensó que se avía de celebrar festividad de bodas sordas» (II, 392). Así, se hace la dormida cuando Estefanía entra en la habitación de las doncellas para comprobar que el camino estaba despejado. Introduce entonces a los caballeros, que —dice textualmente— «estaban esperando con más devoción que no hacen los judíos al Messías». El autor, con la aparente pudibundez lógica en estos casos, simula arrojar el tupido velo de rigor sobre los hechos siguientes: «Y pasaron entre ellos muchas amorosas razones. Como les pareció hora que se desvían yr, tomaron licencia y tornáronse en su cámara». Si bien sugiere maliciosamente: «¿Quién avía de poder dormir en aquella noche, unos por amor y otros por dolor?» (II, 393).

A la mañana siguiente, Plaerdemavida acude a la habitación de la Princesa. Encuentra a ésta vistiéndose y a Estefanía, nerviosa y algo malucha. Después sabremos por qué. Plaerdemavida solicita de la Princesa poder contar el sueño que ha tenido esa noche. Su narración nos va a descubrir, por ese procedimiento elíptico, de *flashback*, lo que el narrador había silenciado. Cuenta cómo en su sueño la despertaban unos gritos y se acercaba a la habitación de la Princesa, espiando por una rendija lo que allí ocurría. Imita las palabras de negativa de la Princesa a los infructuosos acosos de Tirant. La Princesa Carmesina se mantiene permisiva en la concesión de los primeros grados de aproximación amorosa, pero, a diferencia de Oriana, firme en la negativa del último. Estefanía, sin embargo, no logra lo mismo y se entrega a Diafebus, aun pronunciando constantes quejas. El relato del sueño acaba con la insistencia de Carmesina, pese a los ruegos de Tirant, en mantener salva su virginidad, en quedar «vitoriosa [«gloriosa», dice en catalán, jugando con el apelativo de «celsitud vostra» para Carmesina] de la batalla» (II, 396-400).

La escena, reconoce la propia Plaerdemavida cuando la cuenta a quienes la han protagonizado, ha tenido efectos simpáticos en ella, al contemplarla. El amor de los otros le ha enseñado a Plaerdemavida «algunos sentimientos de amor que ignoraba». Y confesa que «como yo sentí aquel sabroso llanto mi ánima se complañía cómo, por mi desventura, no era yo la tercera con el mi Ypólito» (II, 400)<sup>22</sup>.

La técnica narrativa mediante la que Joanot Martorell nos ha descubierto los últimos términos del combate amoroso es irreprochable. Pero quisiéramos ahondar un poco en la escena de la posesión, y no por motivos morbosos ni perversos, desde luego. Ese momento está expresado mediante una determinada técnica narrativa, el monólogo dramático, de larga tradición en la comedia elegíaca, y que en concreto se da en el *Pamphilus*, la más famosa de las comedias. Las palabras de Melibea en resistencia a Calisto en los autos XIV y XIX, tienen un probable origen en el monólogo dramático de Galatea en resistencia infructuosa a ser poseída por Pámfilo. Pero no había sido nunca puesto de manifiesto —que conozcamos— que también provienen del *Pamphilus* los monólogos dramáticos que Estefanía y Carmesina pronuncian en *Tirant lo Blanc*. El instante en que Pámfilo, el protagonista, logra poseer a Galatea, había sido ya

aprovechado por el Arcipreste de Talavera para moralizar contra la lujuria de las mujeres; y las estrofas correspondientes a esta escena de desenlace habían desaparecido sospechosamente de los manuscritos principales del *Libro de buen amor*. Castro Guisasola ya había indicado que el *Pamphilus* era una de las fuentes originales de la *Celestina*, y M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel lo confirmó<sup>23</sup>.

El monólogo puede ser distribuido en una serie de grados puntualmente seguidos por las tres obras: [A] el inicio del acoso con la renuencia de la dama; [B] el primer empleo de la fuerza: el maltrato y la «descortesía» del amante; [C] la intensificación de la fuerza; [D] la invocación —o amenaza de invocación— a testigos; [E] la culminación del acto con la metáfora de la muerte; [F] y el lamento final de la dama, por su virginidad perdida, con la referencia a la brevedad del deleite.

No todos estos grados son cumplidos en el primer monólogo de Estefanía durante las «bodas sordas» (II, 397-400). Pero sí se dan, sin embargo, y con asombrosa fidelidad, en la entrega definitiva de Carmesina a Tirant, que se efectúa hacia el final de la novela (V, 104-105)<sup>24</sup>. Se acudirá de nuevo al ejemplo del *Pamphilus*, al mismo procedimiento de monólogo dramático que emplea Melibea ante Calisto en sus encuentros de los Autos XIV y XIX.

La utilización común, en el monólogo de la doncella, de la fuente del *Pamphilus* nos parece importante, puesto que sobre los episodios en los que se incluye el monólogo gravita en buena parte el eje de la acción en ambas obras. El matrimonio secreto tiene lugar, primero, hacia la mitad de la trama, entre la pareja de cómplices secundaria: Pármeno y Areúsa, Diafebus y Estefanía. Después —casi en el desenlace— entre las parejas principales. El propósito dramático y narrativo (de la lógica de las acciones) de este orden es obvio y resulta efectivo (más en la *Celestina* que en *Tirant lo Blanc*, donde la desproporcionada separación entre uno y otro obliga a que el efecto se diluya): el ejemplo de las parejas secundarias, más desinhibidas, puesto que corresponden a un estrato social más bajo, arrastra fatalmente a la primera pareja. Entre la primera escena, la de la consumación sexual de la pareja secundaria, y la segunda, la de la protagonista, media la intriga principal de la trama, tanto en las comedias como en *Tirant lo Blanc*. Una vez lograda esa última consumación, hacia el final de la obra, hay un descenso vertiginoso hacia el desenlace.

Naturalmente, en *Amadís de Gaula*, el episodio de la consumación es mucho más simple. Hay, eso sí, un graduado proceso de peticiones cortesas por parte de Amadís para recibir el galardón de Orinana<sup>25</sup>. Pero una vez conocido el origen del héroe y liberada la doncella del gigante Arcalaus, ya no existen razones para negarse. El episodio del encuentro es relativamente delicado, con unas gotas de humor bien dispuestas que corren a cargo de Gandalín (y con algún detalle parsimonioso y divertido, como el de que «Amadís se desarmava, que bien menester lo avía.»). Pero comparemos el desenlace con los anteriormente vistos: «cuando assí la vio tan fermosa y en su poder, aviéndole ella otorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo catar no la osava; assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo» (I, cap. XXXV, p. 574)<sup>26</sup>.

De igual modo, los personajes secundarios del *Amadís* apenas mediatizan, con sus actos u opiniones, la relación de la pareja protagonista: Melicia y Bruneo, Olinda la Mesurada y Agrajes, Florestán y Sardamina, Galaor y Briolanja, Galvanes y Madasima, Cuadragante y Grasinda... son parejas que no influyen para nada en el desarrollo de las tantas veces agitadas relaciones de la pareja principal. Sus únicas matizaciones en lo amoroso dependen de que sean capaces de superar el arco de los leales amadores (lo que hacen casi todos) y la cámara defendida (en la que todos fracasan). Los personajes más activos son de nuevo las doncellas, ayudantes o confidentes: desde Darioleta, la doncella de Elisenda, madre de Amadís, hasta Mabilia y la doncella de Denamarcha. Son simpáticas, hablan con soltura, y gracia, y provocan algunos equívocos malintencionados que alivian la gravedad de tono dominante en la narración. Pero nunca llegan a individualizarse como los personajes de las doncellas en *Tirant lo Blanc*, como Plaerdemavida, Estefanía, la Viuda Reposada, la Princesa Ricomana, la doncella Eliseu..., cada una desempeñando con coherencia su papel determinado, distinto y bien perfilado.

## La muerte del caballero

Hemos hablado del nacimiento del amor y de alguna de las etapas de las relaciones de complicidad ante su juego. Concluiremos con una coincidencia también importante entre los desenlaces de *Tirant lo Blanc* y *Celestina*, y que de nuevo alejan a estos textos del modelo amadisiano. Nos referimos a la muerte de los protagonistas. ¿Muerte trágica, muerte paródica? La muerte de Tirant lo Blanc ha atribulado y desorientado desde siempre a sus lectores y críticos, mientras que la muerte de Calisto, junto con las otras muertes trágicas o tragicómicas (no lo olvidemos) de la obra, ha sido el principal punto de apoyo argumentativo entre los valedores del carácter moralizante de la obra. Sin entrar en este último y peliagudo aspecto, nos limitaremos a constatar algunas notables y curiosas coincidencias entre las muertes de ambas obras, que afectarían en todo caso a una reconsideración de la muerte de Calisto como tragicómica.

Hay algo que conviene resaltar en la muerte de Calisto. Tanto si sucede, en el texto último, dentro del apretado acto XIX, como si sucedía, en la *Comedia* original, en el auto XIV, en ambos casos su controvertida caída de la escala tiene siempre lugar a continuación del encuentro amoroso con Melibea (primer y último encuentro en la *Comedia*; el último de una serie en la *Tragicomedia*). El sentido lógico que se extrae de la continuidad de las dos acciones —tras el amor, la muerte— parece obligarnos a inferir una lección moral: el pecado del amor conduce a la muerte (muerte sin confesión, además). Ese mismo orden existe, pero carece de la misma conclusión, en *Tirant*: Tirant consuma finalmente su relación amorosa con Carmesina (cap. 436, en el original catalán). Se casan poco después (cap. 452). Es proclamado César y heredero del Imperio (cap. 454). Enferma, poco después, casual e inesperadamente, de «un mal de costado» (cap. 467). Muere, confeso y bien confeso (cap. 471). Tirant muere cuando está en la cumbre más alta de su poder, cuando ha conseguido su segunda (o primera) gran ambición: el cuerpo de Carmesina (la otra era la herencia imperial). Pero no muere de cualquier manera. Muere de un resfriado causado por los malos aires de un paseo por la orilla de un río. Esa muerte, comparada con la de Don Quijote en su cama, ha sido comentada y celebrada como el colmo del realismo, desde el momento en que el mismo

Cervantes, por boca del cura del escrutinio, se asombra de que «aquí comen los caballeros, y duermen, y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen». La muerte de Tirant lo Blanc —como la de Calisto, en cierto sentido— es la culminación de la parodia del acceso amoroso. El amante cortés muere —en el código amoroso— si no recibe el galardón definitivo de su amada. Invirtiendo los términos, los amantes de la novela catalana mueren justamente —¡también es mala suerte la suya!— nada más haber recibido ese galardón. Las novelas llegan a su extremo más radical la muerte cortés. Del traslado al terreno real (o verosímil) de las exageraciones literarias de la cortesía surge la parodia. En cierto modo, como habrá de surgir en *Don Quijote*.

Tirant ha seguido al pie de la letra los mandamientos de los manuales cortesés, empezando por Andrea Capellanus, sobre que el amante inferior debe obrar, trabajar para ganarse a la amada. La moderación, la prudencia, la paciencia guían sus pasos hasta límites rayanos en la exasperación. Lucha contra sus impulsos sexuales y va cayendo en un ridículo cada vez 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, como en la *Celestina*, con una realidad, llana y sencilla, la de las parejas que hacen el amor a la brava, sin complicaciones. Las caídas de Tirant acontecen a renglón seguido de cada uno de sus avances en sus relaciones: tras las bodas sordas, cae ridículamente del caballo (cap. 163). Tras un divertidísimo episodio, que no hemos podido comentar, en el que logra estar secretamente en el mismo lecho de su amada, sin ser en principio advertida su presencia por ella, se ve obligado a huir precipitadamente desde la terraza de la habitación de la Infanta y se rompe una pierna (cap. 233). Cuando Carmesina se le otorga —de palabra— como mujer (cap. 272), vuelve a romperse la pierna y está a punto de morir (cap. 290). Finalmente, ya lo hemos visto, cuando ha conseguido su ambición, cae fatídicamente, esta vez en una enfermedad igualmente ridícula para una fortaleza como la suya, y muere. Cada avance ha estado *penalizado* en la relación proporcional a sus logros, y el logro máximo castigado con la pena máxima. Una mente sensata deduce que la trayectoria amorosa de Tirant ha sido —a diferencia de la militar— totalmente desastrosa, negativa, caótica. Las vueltas absurdas de Tirant alrededor de un mismo centro obligan a pensar que la mejor unión entre dos puntos es la línea recta. La línea recta es, efectivamente, la que emplea su paje y sucesor, Hipòlit, convirtiendo el maquiavelismo en la mejor fórmula para la consecución de sus ambiciones políticas y vitales.

El caso de Calisto es obviamente muy distinto. Pero no debemos olvidar que la sustancia de su muerte está también en la misma parodia de un elemento ritual del acceso amoroso: en este caso, el simbolismo fatídico de la escalera, la *scala amoris*. A la victoria del amor sucede inmediatamente la derrota de la muerte, la peor de las caídas. Calisto también ha cometido el grave pecado de ver la literatura en la realidad, de creerse amante cortés, cuando en realidad toda su enfermedad consistía en tener —como sus criados, como Diafebus, Estefanía, Plaerdemavida, Tirant y Carmesina— un incontenible apetito sexual, que podía haber sido satisfecho de manera más directa. Puesto que Calisto ha querido seguir literalmente el proceso del amante cortés, utilizando además a una medianera desproporcionada, tiene merecido su final.

## Conclusión

Espero que la confrontación entre *Tirant lo Blanc*, *Amadís de Gaula* y la *Celestina* nos haya permitido descubrir algo más sobre el alcance y originalidad de la literatura caballeresca, en este caso hispánica. *Tirant lo Blanc* y *Amadís de Gaula* son obras muy distantes, aun procediendo de un mismo origen. ¿Dónde radica exactamente su diferencia? Martí de Riquer advertía contra un tópico, pero su lección la hemos seguido desatendiendo todos un poco: «Si per valorar i situar el *Tirant* prenem com a gula l'*Amadís de Gaula* haurem emprès un mal camí i podrem arribar a conclusions tan discutibles com és ara aplicar a la novel·la castellana l'etiqueta d'aristocràtica i a la catalana la de "burguesa"»<sup>27</sup>.

Hemos tratado de desbrozar un camino que esquivara esa trampa. Los elementos diferenciales de *Tirant lo Blanc*, como decíamos al principio y esperamos haber confirmado en algún sentido, proceden del enfrentamiento del mundo ideal, elevado y sublimado de la tradición caballeresca artúrica con el divertido, sensual, ágil y amable de la comedia, enfrentamiento que había dado ya granados frutos en la cuentística boccacciana. Ese enfrentamiento no se da en *Amadís*, y ello no tiene por qué ir en demérito de la obra de Montalvo, que cuenta con tantas otras virtudes literarias, y cuyo equilibrio compositivo y armonía estilística, precisamente por no estar sujeta a esa difícil dialéctica, resultan más perfectos que los de *Tirant lo Blanc*.

El tema erótico pertenecía, según la retórica medieval, al dominio de lo cómico. En el tratamiento de lo cómico, comedias y novelas cortas se aproximaron notablemente entre sí, dado que las fronteras entre ambos géneros fluctuaban, de manera que todavía Avellaneda, en el prólogo a su segundo *Don Quijote*, calificaba las *Novelas ejemplares* de Cervantes como «comedias en prosa». De esas comedias, de esas novelas cortas se sirvió Cervantes para la creación de su gran novela. Más de un siglo antes, esas comedias (como la más famosa, el *Pamphilus*), y novelas cortas —por ejemplo las dos novelas del *Decamerón*, o un cuento del *Libro de los exemplos por A.B.C.* de Sánchez de Vercial— habían servido a Martorell para su creación novelística<sup>28</sup>. Ahí está la clave de la tan traída y llevada verosimilitud de la novela catalana. No en el enfrentamiento directo con una realidad, la de la alegre y mundana Valencia de su tiempo, sino en el juego con un abanico de nuevas realidades literarias, a través de las cuales el autor podía expresar con mayor precisión la riqueza de matices de sus personajes novelísticos.

*Tirant lo Blanc* —no hay por qué dejar de reconocerlo— parte muy probablemente en su movimiento general narrativo del primitivo o uno de los primitivos *Amadises*, de una versión anterior a la de Montalvo. Como *Amadís*, sale de Gran Bretaña, se inicia y prueba con aventuras individuales, y efectúa un progresivo movimiento hacia Oriente, culminando en Constantinopla, después de haber pasado por aventuras intermedias enriquecedoras (las de Bohemia, por ejemplo, en *Amadís de Gaula*; las de Sicilia y Rodas, en el *Tirant*). Pero hasta ahí la relación, que no hace más que acentuar las diferencias. *Tirant* y *Amadís* son héroes radicalmente distintos desde el momento en que el primero aparece en la novela en edad adulta, con origen apenas conocido y dispuesto a luchar para demostrar su valía, características que niegan el sino heroico del héroe tradicional. Como ha dicho Avallé-Arce, *Tirant lo Blanc* es un ejemplo acabado de

cómo verter vino viejo en odres nuevos<sup>29</sup>. Los personajes de *Tirant lo Blanc* describen en muchas partes —lástima que no de manera más continuada— procesos de una profundidad psicológica de la que carecen los personajes de *Amadís*. Hemos tratado de explorar y sugerir algunas nuevas razones que den explicación a esa diferencia. En definitiva, no andaba muy lejos Menéndez Pelayo, cuando descalificaba el comportamiento moral de algunos personajes de la obra y hablaba de «la consumada maestría que en las artes del lenocinio muestran las doncellas Estefanía y Placerdemivida, que más bien que en palacios parecen educadas en la zahúrda de la madre Celestina»<sup>30</sup>. Mérito de Martorell, como también de Rojas, fue hacer subir la zahúrda a palacio, saber elevar el estilo vulgar de la comedia y la sátira a estilo culto, supuestamente moral y didáctico, como era el del tratado y libro de caballerías. Esperemos que el estudio más profundo de las relaciones entre estas grandes obras ayude a constatar y fijar la certidumbre de un cambio en los procedimientos narrativos de la ficción peninsular, un cambio hacia el realismo en la novela.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Sútese 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)