

De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas

Kevin Matos
Universidad de Puerto Rico

Una gran sorpresa aguarda al lector en las páginas del *Specchio d'amore* (1547) de Bartolomeo Gottifredi: una joven de quince años interroga con tan ingenua como sagaz curiosidad a su ama de llaves, a fin de que esta la aleccione en el arte de enamorarse. Coppina, que es el nombre del ama, capta de inmediato la atención de la joven al describir el amor como «cosa ottima e santa» (1912: 254), pero se asegura muy bien de hablar *sottovoce* para que nadie descubra su nuevo secreto compartido. Tras enseñarle la materia básica (qué es el amor, de quién se debe enamorar, cuáles son las señales de que el hombre está interesado, cómo ella debe corresponder a tales señales, cuáles son los síntomas del amor, etcétera), la astuta marisabidilla del amor procede a enumerar los pasos que habrá de seguir la joven para estar a la altura «di queste galanterie» (1912: 270). Pero antes le deja muy claro: «Ed è ben fatto non darsi così alla prima in preda degli amanti», pues «cosa lungamente piatita e difficilmente ottenuta piú cara si suol tenere» (1912: 257).

Cuando el hombre esté seguro de que tiene esperanzas de alcanzar su galardón, procederá a enviar una mensajera o alcahueta que «fará tentare» (1912: 268) a la requerida en amores. La vieja se mostrará benigna y pía, y le suplicará: «Gentil madonna, abbia compassione d'un cuore che per voi miseramente langue». Ha dejado a un enfermo de muerte que con una palabra sola bastará para sanarse. Le pondrá en mano una carta de parte del penado amante, pero la joven ha de ser muy cauta, pues cualquier paso en falso podría arruinarlo todo. Estas son las instrucciones precisas de Coppina: «A questo io voglio che tu ti mostri turbata e da te minacciosamente la scacci, fingendo non voler né veder né udir alcuna sua cosa. Potresti anche pigliar la lettera ed in sua presenza stracciarla e gettarla per la camera in pezzi, e, tosto, ch'ella fusse partita, raccoglierla

e, tornatala insieme, leggerla, dandogli per qualche tua fidata risposta» (1912: 268). La mensajera y su favorecido sabrán interpretar muy bien cuál es la respuesta.

Tras una comprimida lista de consejos prácticos, toca preparar a Maddalena para su primer encuentro formal con su pretendiente Fortunato. La joven confiesa sus temores, pero ha de saber renunciar a ellos, pues «non conosce paura un cuore innamorato» (1912: 281). Deben concertar su encuentro en un lugar donde les sea lícito abrazarse. Pero enseguida comienzan las advertencias de la maestra: «Io non voglio che tu glielo neghi, ma che sopra la difficoltà ti scusi, usando sempre dolci e cortesi parole». Él no se detendrá. Sus impúdicas manos no querrán estar quedas y osarán acercarse a partes más secretas. «Non ti lascia toccare così alla prima», ataja Coppina. La joven debe empezar a mostrarse algo turbada y hacer cuanto le sea posible por desasirse de esas deshonestas manos, haciéndole prometer que dejará ya su «enojoso uso» («[di] dare noia»). Él lo prometerá, sí, pero ¿cómo es posible que un sediento en medio del agua se resista a beber? (1912: 281-282). Los movimientos empiezan a ser cada vez más raudos. Cumple avanzar al próximo *gradus amoris*. Maddalena pregunta: «Volete ch'io mi lasci basciare?» (1912: 283), a lo que responde Coppina: «Farai vista di non volere: pur finalmente lasciati sforzare». Nos ha quedado claro: ella debe resistirse, aunque sin poner demasiado empeño en ello, y se ha de dejar forzar. Ante sus remilgos, él argumentará que «le occasioni perdute non possono adietro ritornare». La joven, desconcertada ante la rápida concatenación de procedimientos, no logra contener su ansiedad y pregunta: «Lo lascierò dunque far di me ciò ch'egli vorrà?». La respuesta de Coppina no puede ser más clara ni contundente: «il vedere, il favellare, il toccare e tutti gli altri trattenimenti amorosi sono pene, miserie e passioni, senza la speranza di quel dolce fine». Y así, enseguida se consuma la plena realización del proceso amoroso.

Habrà ocasión de explorar con más detalle algunos de estos consejos, pero hemos de advertir de inmediato la afinidad entre la alumna Maddalena y otras grandes amadoras de las letras del cuatrocientos: Melibea y la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio Piccolomini. En realidad, la lista de mujeres que conforman la ascendencia erotológica de Coppina y Maddalena es inmensa y remite directamente a textos medievales inspirados en las enseñanzas amatorias ovidianas, como son el caso de las conocidas lecciones de Andreas Capellanus y también las alegres coplas de Juan Ruiz. La tradición es larga y fructífera, pero en las páginas que siguen veremos la novedad que presentan las protagonistas de Rojas y Piccolomini, más emparentadas entre sí de lo que la crítica ha destacado hasta el momento¹. Para ello, estudiaremos primero cómo es-

1.— Fue Menéndez Pelayo el primero en insistir en la afinidad entre estas dos obras, considerando a Piccolomini un «escritor digno de inspirarle [a Rojas]» (1910: 334). Con seguridad,

tos consejos son puestos en práctica por ambas protagonistas, prestando especial atención a la realización de los *gradus amoris*. En segundo lugar, nos detendremos en el último de los grados, el *factum*, en el cual ambas protagonistas se separarán, cada una a su modo, de la tradición que les precede. Y, por último, analizaremos la concepción del erotismo por parte de estos personajes femeninos.

Los *gradus amoris*

Los grados del amor (también *lineae amoris*), esto es, los pasos o etapas que han de seguir los amantes para la fructífera realización del proceso amoroso, quedan establecidos en numerosos textos medievales, aunque su formulación se remonta a los comentaristas de Horacio y Terencio. Las cinco fases de la plenitud erótica quedan finamente declaradas en numerosos poemas goliardescos, como el que sigue:

Volo tantum ludere,
id est contemplari,
presens loqui, tangere,
tandem osculari.
Quintum, quod est agere,
noli suspicari! (1978: 150-152)

apunta sobre la *Historia de duobus amantibus*: «Traducida u original, la había leído de seguro Fernando de Rojas, y no fue de los libros que menos huella dejaron en su espíritu y en su estilo» (1910: 331). Con todo, tal influencia fue puesta en duda por Florentino Castro Guisasaola (1924) por falta de pruebas concluyentes, opinión en parte compartida por María Rosa Lida, quien sin embargo concluye: «No cabe duda de que sus autores [Rojas y el primer auctor] conocían la sensual *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini» (1962: 361). Aun así, añade que la influencia de Piccolomini en la *Tragicomedia* es «totalmente negativa» (1962: 389-390). Al otro extremo se sitúan las opiniones de Miguel Marciales (1983), quien llegó a proponer a Rojas como el anónimo traductor del texto latino (la versión española se publica en Salamanca en 1496, pocos años antes de la redacción de *La Celestina*). Algo similar parecía sugerir Clara L. Penney en una reseña a un libro de Deyermond (1962: 238). La influencia parece indudable a críticos como Rachel Frank (1947: 59 y ss.), Keith Whinnom (1982) y Francisco Márquez Villanueva (1993: 73). Erna Ruth Berndt comenta: «Hay en *La Celestina* un eco lejano de la pasión amorosa de Lucrecia en la obra de Piccolomini» (1963: 71) y señala algunas concomitancias entre ambas obras (*passim*). Con todo, considera «desenfrenada» la pasión de Lucrecia (1963: 50) en contraposición a la compleja pasión vivida por Melibea. Más recientemente, es digno de mención el trabajo de Ottavio Di Camillo (2010), quien, al estudiar la composición del primer auto de *La Celestina*, advierte que la *Historia de duobus amantibus* y la epístola de Piccolomini a Hipólito de Milán (que contiene los *remedia amoris*), estarían muy presentes en la mente del autor a la hora de concebirlo. El estudioso ofrece un esquema de coincidencias muy convincente (2010: 142-144) que permite pensar en la posibilidad de que el primer auto se concibiera a partir de este material, del mismo modo que Luis de Lucena se inspirara en los *remedia amoris* de Piccolomini al escribir su burlesca *Repetición de amores* (véanse Morros 2003 y 2004b). La deuda con la obra de Piccolomini ha sido reconsiderada de modo admirable por Ines Ravasini (2003) y por Bienvenido Morros Mestres (2002, 2004a y 2009).

Dicho al modo de Alain de Lille: «*Visus et alloquium, contactus et oscula, factum*». Ver, hablar, tocar, besar, hacer². Entre los primeros dos grados, precisan autores como Mateo de Vêndome y Jean le Bel, surge la concupiscencia y se manifiestan los *signa amoris*, esos efectos psicofisiológicos tantas veces poetizados y aun codificados en la literatura médica. Las fases podrían ser más o menos, pero en esencia siempre son las mismas. Andreas Capellanus nos habla de cuatro: «*Ab antiquo quatuor sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur*» (1985: 86). Y advierte el clérigo erotólogo que no se ha de acelerar el proceso ni llegar demasiado pronto a ese «insospechado» grado último, sino que la consecución debe ser gradual:

Sapientes tamen feminas non decet tam repentina quemquam concessione ditare, ut prioribus praetermissis gradibus ad quarti statim gradus prosiliant largitionem, sed ordine solent procedere tali. Debet enim primo spei uti largitione mulier, et si cognoverit amantem spei largitione accepta in bonis moribus augmentari, ad gradum mulier non vereatur devenire secundum. Et sic gradatim usque ad quartum deveniat gradum, si ipsum hac re inveniit per omnia dignum. (1985: 88)

En otras palabras, tras la vista (fase que se da por sobreentendida), la dama ha de dar alguna esperanza al varón si estuviese interesada. Si todo sale bien y es de su agrado, puede pasar al próximo grado y así hasta llegar al último, pero asegurándose de no ir muy deprisa, pues «*carius habetur quod pluribus est laboribus acquisitum quam quod sollicitudine modica possidetur*». Henos ante el mismo consejo que Coppina diera a su alumna. Más adelante, el capellán explica que no es propio del amor la entrega fácil, pues ello revela «*nimia carnis voluptate*» (1985: 278), lo cual implica una alta probabilidad de infidelidad futura. Esta persona excesivamente lasciva, sea hombre o mujer, «*non amator sed adulterator vocatur ac simulator et erit cane deterior impudico*» (1985: 280). Quedamos advertidos: hay que cuidarse de las prisas, pues estas revelan un exceso

2.— Para el desarrollo y codificación de los *gradus amoris* tanto en la literatura como en textos doctrinales, véase Lionel J. Friedman (1965). El estudioso, de quien tomo la cita de Alain de Lille (que, a su vez, cita a otra autoridad previa), refiere otra exposición del teólogo francés en la que advierte sobre la expugnación de la lujuria en contra de la castidad: «*Cum primo luxuria hominem per uisum ad concupiscendum allicit, castitatem impetit; secundo, castitati per alloquium contumelias ingerit; tertio, per osculum in faciem pudicitiae conspuat; quarto, per tactum pudicitiam percutit; quinto, per factum interficit*» (1965: 169). El origen de estas fases, como ya he dicho, no es medieval. Considérese el siguiente comentario de Donato al *Eunuco* de Terencio: «*CERTE EXTREMA LINEA et hoc recte, quia quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima uisus, secunda alloquii, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus*» (1965: 172). Véanse también Curtius (1955: 716-718) y Dronke (1968: 488-489).

de lujuria que raya en lo reprobable. Muy presente tendría Celestina esta regla al descodificarle la esquivez de Melibea a Calisto,

(...) los golpes, los desvíos, los menosprecios, desdeñes que muestran aquéllas en los principios de sus requerimientos de amor, para que sea después en más tenida su dádiva[.] Que a quien más quieren, peor hablan; y si así no fuese, ninguna diferencia habría entre las públicas que aman, a las escondidas doncellas, si todas dijesen «sí» a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. Las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado vulto, un aplacible desvío, un constante ánimo y casto propósito, unas palabras agras que la propia lengua se maravilla del gran sofrimiento suyo, que la hacen forzosamente confesar el contrario de lo que sienten. (VI: 146-147)³

También lo tiene muy presente doña Endrina cuando se revela concedora de las reglas del juego amoroso al amonestar veladamente a la alcahueta por la apremiante instancia:

Dexat, non osaría
fazer lo que me dezid[e]s nin lo que él querría;
non me digas agora más d'esa ledanía,
non me afínques tanto luego el primero día.
(estrofa 764; énfasis mío)

Pero volvamos al principio: el primer paso del enamoramiento es siempre la vista, que, si bien no incluida por Andreas Capellanus en su enumeración de los grados, queda explicitada *ab initio* al definir qué cosa sea el amor: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» (1985: 54), pasión acompañada de un intenso deseo de cumplir los «amoris praecepta» susodichos. Si Coppina le aconsejaba a Maddalena que mirara discretamente desde su balcón hasta que descubriera al candidato apropiado, ni Lucrecia ni Melibea necesitarán llegar a tanto para encontrar al galán de sus sueños. La primera es de tan extremada belleza que es capaz de conducir con su mirada a los hombres, cual Orfeo con su música, adonde ella quisiese; pero, de entre todo el séquito presente en el pomposo recibimiento del emperador Segismundo, solo cautivó su atención el extranjero Euríalo, quien inmediatamente después de verla perdió el control de sí mismo. Nada hablaron; «solos los ojos hezieron esta guerra, el uno al otro apla-

3.— Cito siempre por la edición de Francisco J. Lobera *et al.* (2011). Para facilidad del lector, identificaré el auto en números romanos, seguido por el número de página en arábigos.

ziendo». De súbito, Lucrecia queda presa de un «grave cuidado» y de un «ciego encendimiento» (173)⁴. Enseguida surge el conflicto interno, pues, a diferencia de Melibea, Lucrecia está atada a los nudos matrimoniales: «Nueva fuerza me tiene forçada: una cosa amonesta el amor y otra la honestidad»⁵. La misma duda atenaza al principio a Melibea, si bien la urgencia de la joven la lleva a claudicar pronto: «¡Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura, y si siento alivio, bien galardonada!», así promete a la vieja Celestina tras confesar el fuego que arde escondido en sus entrañas (X: 224)⁶.

De vuelta en casa Lucrecia, constatamos la segunda causa del amor establecida por el capellán, la *immoderata cogitatio*⁷: «La semejança del mancebo que estava más cerca del César tengo siempre ante mis ojos»⁸. Y

4.— Cito en el cuerpo del texto por la traducción castellana de 1496, editada por Inés Ravasini (Piccolomini 2001), e indicaré solo el número de página. En nota incluiré el original latino (Piccolomini 2012), que, en este caso, leería así: «oculis tantum res acta est: cum alter alteri placuisset. Saucia ergo graui cura Lucrecia et igne capta ceco» (10). Remito, además, a la excelente traducción española de José Manuel Ruiz Vila (Piccolomini 2006).

5.— «Noua me vis inuitam trahit. Aliud cupido suadet: aliud mens». No debe sobresaltar demasiado al lector esta significativa diferencia entre Lucrecia y Melibea: ambas mujeres tienen veinte años, se muestran igual de reacias al matrimonio y parecería que ceden a la fuerza del amor por vez primera.

6.— Es oportuno recordar que casi toda la literatura cortesana gira en torno al deseo de obtener el último grado del amor, único remedio vislumbrado por el amante penado. Sin embargo, si tal remedio le fuese concedido, la dama perdería enseguida su fama, la cual debe estar siempre por encima de todo deseo. Dicho de otro modo, el amante desea algo que la dama no puede concederle. Recordamos, por ejemplo, la muerte «irremediada» de Leriano a causa de la negativa de Laureola, tan decidida a salvaguardar su honra, aunque no incapaz de sentir compasión por las consecuencias nefastas que ello provoca a su solicitante. La idea también está presente en las obras de Rojas y Piccolomini: «La muger pródiga de su fama y su honra, más es dina de aborrecimiento que de amor; si la pudicia y limpieza pierde la hembra, ¿qué se puede en ella loar?» (*Historia* 183). Con todo, estas obras vuelven en revés como un guante la preceptiva obligada —o al menos esperada— de la ficción cortesana, pues, pese a todos los discursos y temores, ambas protagonistas irán en contra de su deber y a favor de su deseo, aunque cierto es que Lucrecia no lo tiene tan difícil como la aún virgen Melibea, si bien las palabras citadas son suyas. Mucho antes, también la virginal Galatea del *Pamphilus*, convertida en viuda por Juan Ruiz, se veía en el mismo conflicto interno: «Me premit igniferis Venus improba sepius armis, / Et michi uim faciens semper amare iubet. / Me iubet e contra pudor et medus esse pudicam; / Hiisque coacta meum nescio consilium» (vv. 573-576). Pero bien lo advertía doña Venus: «la muger que está dubdando, ligera es de aver» (estrofa 642).

7.— Causa ampliamente repetida por filósofos, médicos y poetas, y que se corresponde al proceso psicofisiológico del amor, inspirado en gran medida en el proceso fantasmático aristotélico y en la neumatología platónica. Remito al lector, para la postura médica, a los referenciales estudios de Nardi (1959), Ciavolella (1976) y Wack (1990); para el proceso psicofisiológico y una visión de conjunto en diálogo con las manifestaciones literarias, cuya comprensión cabal es imposible sin el conocimiento de estas teorías, a Nardi (1983), a Agamben (2006; solo la primera y tercera parte) y a Serés (1996).

8.— «Peregrini semper ante oculos est imago qui hodie propior erat cesari». «Semejança» debe entenderse, pues, como «imagen». Antes de proseguir, hago constar que ya José Manuel

prosigue con un monólogo que nos revela la fuerza de esta pasión desde la perspectiva femenina, fuerza tal que lleva a la protagonista a cuestionar las exigencias de la honra: «¿Que pierda la fama? ¿Qué me haze el murmurar de los hombres que no oiré? Quien no cura de la honra sordo es» (174), amparándose, a su vez, en ejemplos clásicos: «Muchas otras de su voluntad hezieron esto mismo: fue Elena llevada, no la llevó Paris por fuerça. ¿Qué diré de Adriana y Medea? No deve ser reprehendido el que con muchos yerra»⁹.

Cumple advertir la distancia que separa estas abruptas confesiones de la manera en que Rojas y el primitivo autor presentan el proceso del enamoramiento de Melibea¹⁰. Distanciadas, sí, *ma non troppo*. Pienso que gran parte del distanciamiento se debe más a la construcción narrativa que a la naturaleza del erotismo vivido por los personajes. En un reciente ensayo, Joseph T. Snow, al describir la «metamorfosis» de Melibea, apunta la genialidad artística de los autores al mantener encubierto el secreto amor de Melibea hasta el auto décimo (2017: 158). Es esto lo que potencia la tensión dramática y emotiva, y sin duda uno de los aspectos que constituyen la originalidad artística de *La Celestina*. Gracias a ello, Rojas puede desarrollar con tanta profundidad los caracteres de los personajes, en especial la fuerza de un personaje tan imponente como Celestina, que, para poder realizar sus funciones a la altura de su fama, necesita sin duda una fuerte contrincante con quien presumir de sus aptitudes. Coincido con Snow al pensar que Melibea queda cautiva desde la primera vez en que ve a Calisto: «¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogado, y contentarle a él y sanar a mí, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra?» (X: 219). El crítico aduce otros cuatro lugares en los que se confirma el enamoramiento de Melibea desde primer momento en que ve a Calisto y el consiguiente disimulo en que ha vivido la joven antes de ceder a sus tensiones interiores. Yo añado: esta es la primera vez que escuchamos a Melibea hablar a solas, por lo que no hay indicio textual que nos haga descartar el que Melibea

Ruiz Vila (2003) ha identificado cómo se cumplen los preceptos de Andreas Capellanus en la *Historia de duobus amantibus*.

9.– «At famam prodam. quid mihi rimores hominum quos ipsa non audiam. Nihil audet qui fame nimis studet: multe hoc fecerunt alie. Rapi voluit Helena non inuitam asportatuit Paris. Quid Adrianam referam vel Medeam. Nemo errantem arguit qui cum multis errat» (11).

10.– Es precisamente tal diferencia de exposición la que lleva a María Rosa Lida a considerar lasciva y deshonesto a Lucrecia, a la manera de las cortesanas de la *Chrysis*, en contraposición a la compleja «evolución interior» (1962: 453) de Melibea, concluyendo que «la tortura moral y la pasión fogosa de Melibea son el polo opuesto de la falta de decoro y la lubricidad de Lucrecia» (1962: 452). Tales conclusiones habrán de ser matizadas a lo largo de este ensayo.

experimentara emociones parecidas a las que viviera Lucrecia desde tan temprano en la obra de Piccolomini¹¹.

Con todo, es preciso aceptar la distancia que existe entre ambas jóvenes. Si Melibea logra disimular su pasión por tanto tiempo, para lo cual ruega a Dios la capacidad para seguir manteniendo encubierto su «amorado deseo» (X: 220), Lucrecia no puede aguantar demasiado. Lo advierte el propio narrador: «quien calladamente arde, más se quema»¹² (175). Mucho habría de sufrir Melibea ese «fuego escondido» (X: 226) antes de que «las coloradas colores de [su] gesto» la delataran ante la vieja alcahueta (220). La sienesa, en cambio, es descubierta enseguida por el propio emperador «como viesse mudar [su] rostro (...) por vista de Euríalo»¹³ (175). Se ve constreñida a confesar sin mayor dilación su secreto a Sosias, el siervo de su marido. Y aún más: procede a concertar una cita con Euríalo a través del confidente. (Pasará mucho más tiempo antes de que Melibea ose concertar una cita con Calisto a través de Celestina). De poco valen las persuasivas palabras del siervo, pues Lucrecia está determinada a satisfacer su amor: «El amor furioso vence y reina, con todo su poder se enseño de mí. Determinada esté de le obedecer. Assaz me defendí y mucho resistí y a más no poder, vencida, le rendí mis fuerças. Su cativa soy, no puedo ál sino seguir su voluntad»¹⁴ (177). Palabras similares habrá de pronunciar Melibea, aunque mucho más tarde. Mucho dice haber resistido Lucrecia, lo cual no nos consta en el texto, si bien tampoco quiere decir que no sea cierto.

Saltemos las quejas de Euríalo, tan emparentadas con Calisto como con la larga tradición cortesana que ambos emulan¹⁵. El joven extranjero ha decidido «buscar una alcahueta»¹⁶ (179) con la cual enviar una carta a Lu-

11.— Opinión distinta pronuncian los partidarios de la magia, que, si bien ausente en el desarrollo de la obra de Piccolomini, es necesario considerarla en la *Tragicomedia*. Como bien advierte Carlos Heusch (1992: 21-22), la *philocaptio* constituye una «partie de l'univers culturel et érotologique de Rojas, 'mancebo y estudiante' de Salamanque», junto con el amor hereos, la sexualidad médica, el naturalismo amoroso, etcétera. Véase al respecto el fundamental ensayo de Peter Russell (1978) y complétese con Ana Vian Herrero (1990) y Patrizia Botta (1994). En cualquier caso, coincido con Heusch cuando afirma, junto con Pedro Cátedra, que nada obligaba a Rojas a introducir este aspecto, pues los idilios amorosos ya estaban más que justificados. Igual, comparto la opinión de Domingo Ynduráin de que «toda la entrevista [entre Melibea y Celestina] respira erotismo» (1984: 533).

12.— «Nam qui tacitus ardet magis vritur» (13).

13.— «erubuit semper Lucrecia cum Eurialum vidit: que res cesarem dedit amoris conscium» (12). La traducción castellana no acentúa lo colorado que se desprende del verbo «erubesco» ('ruborizarse').

14.— «vincit et regnat furor potensque mente tota dominatur amor. Stat sequi quod regnum amoris iubet Nimis heu nimis reluctata sum frustra» (15).

15.— Remito a mi ensayo «“Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama”: sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo epañol», en prensa.

16.— «lenam querit» (18).

crecia. La joven habrá de reprimir por un tiempo más su ardiente deseo, pues, a pesar de su osadía e impulsividad, no debe poner en demasiado riesgo su fama —ni trastocar demasiado la preceptiva amorosa esperada—. La «alcayuela», tal cual anticipaba Coppina, ruega compasión por su cliente, pero Lucrecia sabe muy bien cómo debe responder. Nos advierte el narrador: «Era esta mujer conocida por muy pública alcayuela. Lucrecia bien lo sabía. Mucho pesar ovo que muger tan infame con mensaje le fuesse embiada»¹⁷ (181). La respuesta airada no se hace esperar:

¿Qué osadía, muy malvada hembra, te traxo a mi casa? ¿Qué locura en mi presencia te consejo venir? ¿Tú las casas de los nobles osas entrar y a las castas dueñas tentar y los legítimos matrimonios turbar? ¡Malabés me puedo refrenar de te arrastrar por esos cabellos y la cara despedaçar! ¿Tú tienes atrevimiento de me traer carta? ¿Tú me hablas? Si no oviesse de considerar lo que a mi estado cumple más que lo que a ti conviene, yo te haría tal juego que nunca de cartas de amores fueses mensagera. Vete luego, hechizera. Lleva contigo tu carta; aunque dá-mela, despedaçarla he y daré con ella en el fuego.¹⁸

Dicho esto, hace trizas la carta, pisotea los pedazos y aun arroja saliva sobre ellos. Ya conocemos las instrucciones de Coppina. También Melibea reacciona airada en su primer encuentro con Celestina y recurre al mismo recurso de exclamaciones e interrogaciones, rematado con una temeraria amenaza¹⁹:

Desvergonzada barbuda, ¿qué siente ese perdido que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? (...) Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros. ¡Jesú, Jesú! ¡Quitámela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto y más, quien a estas tales da oídos. Por

17.— «Erat lenocinio notata mulier: nec id Lucreciam latebat: permolestequē tulit infamem feminam ad se mitti» (19).

18.— «que te, ait, scelestā in hanc domum audacia duxit: que te dementia meam adire presentiam suasit. Tu nobilium edes ingredi tu matronas temptare potentes et violare audes legitimas faces. Vix me contineo quin capillos inuoluem tuos: tu mihi des litteras: tu me alloquaris tu me respicias: nisi plus quod me decet attenderem: quam quod tibi conuenit efficerem. hodie ne post hac vnquam tabellas amatorias ferres I ocus venefica tuasque litteras tecum defer: immo da vt lacerem potiusque igni dedam» (19-20).

19.— Acertadamente, Lida señala que Rojas desecha la escena de la carta por «antidramática» (1962: 450), si bien el recurso es harto frecuente en la ficción sentimental española. Ya había prescindido de ella Juan Ruiz, quien encara a Trotaconventos y a doña Endrina en un debate sin parangón en la literatura previa.

cierto, si no mirase a mi honestidad y por no publicar su osadía dese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón y vida acabaran en un tiempo. (IV: 126-127).

A juzgar por la descripción de Celestina, sobrado sabe Melibea ante quién está parada. Y, a diferencia de la floja «alcayuela» piccolominiana, que Luis de Lucena en su refundición hará caer —sin piedad y no sin sorna— por las escaleras²⁰, Celestina, consciente de la fuerza retórica de su contrincante, continuará empleando sus mañas hasta llegar a un acuerdo con Melibea. La joven seguirá haciendo preguntas retóricas —las cuales nos suenan a un velado «dime más»—, hasta que accede a cumplir la demanda de la vieja, otorgándole nada menos que su cordón y proponiendo un encuentro secreto para el día siguiente. Bien sabe interpretar la criada Lucrecia lo que se oculta detrás de tales fórmulas: «¡Ya, ya: perdida es mi ama! Secretamente quiere que venga Celestina. Fraude hay. ¡Más le querrá dar que lo dicho!» (IV: 134). Y Melibea no repara en confirmar las sospechas: «Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sofrido» (IV: 135). No perderá tiempo Celestina al recurrir a las leyes de Natura para justificar la atracción entre hombres y mujeres, disipando así cualquier duda o temor que pueda surgir por parte de Melibea: «eso obra la natura, y la natura ordenola Dios, y Dios no hizo cosa mala»²¹ (IV: 136). Al final, Celestina se retira como si allí no hubiera pasado nada.

20.— Así en la *Repetición de amores* de Lucena: «Y así ella, con el temor que le puso la doncella, toda turbada, sin saber dó ponía los pies, dio consigo de rostros por una escalera do avía subido; de suerte que, tanto por el dolor que de la caída sentía, quanto por el daño mayor que esperava, tuvo más cuidado de salvar su vida, que de recordarse de la carta» (2001: 107). Inmediatamente después, la doncella (Lucena, al igual que los autores de *La Celestina*, opta por una doncella en lugar de una casada, acorde con el gusto literario hispánico) toma la carta del suelo y procede a leerla. La vieja le anuncia a Lucena personaje: «Torna en ti, bienaventurado amador, que más a ti que tú a ella te llama aquella señora y porque estava triste no te pudo screvir. Dígote que quando te nonbré y le di tu carta, que se puso más alegre y por mil vezes besava el papel; y no dubdes que muy presto te aga respuesta». ¿Miente la vieja o supo entender la airada respuesta de la doncella? Un caso distinto a estas refundiciones lo hallamos en la Laureola de *Cárcel de amor*. En principio, la doncella, igual que Melibea y Lucrecia, amenaza de muerte al auctor medianero: «Si, como eres de España, fueras de Macedonia, tu razonamiento y tu vida acabaran a un tiempo» (2015: 77). Más adelante Laureola queda de súbito «enmudecida y turbada» al leer la carta de Leriano (2015: 89), aunque decide contestarla advirtiendo: «quien viesse lo que te escrivio pensaría que te amo y creería que mis razones antes eran dichas por disimulación de la verdad[d] que por la verdad. Lo cual es al revés, que por cierto más las digo, como ya he dicho, con intención piadosa que con voluntad enamorada» (2015: 91). La joven ataja cualquier malentendido, pues sabe que la respuesta airada forma parte del disimulo aconsejado por la preceptiva erótica tradicional.

21.— Sobre el naturalismo amoroso, también presente en la obra de Piccolomini, son de consulta obligada el fundamental ensayo de Rico (2002); el imprescindible libro de Cátedra (1989), que puede completarse con el «Envío» a su antología *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos xv-xvi)* (2001); y la magistral tesis de Carlos Heusch (1993). Habremos de volver sobre este asunto.

Pero volvamos adonde Lucrecia, que tan apocada no es la «pública alcayuela»: «Mucho temor oviera otra qualquiera, mas ésta, que sabía las costumbres de las dueñas, como aquélla que en semejantes afrentas muchas veces se avía visto, dezía consigo: “Agora quieres, que muestras no querer”»²² (181). No la hallamos turbada como a la pobre vieja contratada por Lucena, sino que se despide mansamente y corre —acaso meneando sus faldas— a darle la buena nueva a Euríalo: «Alégrate, bienaventurado amador, de tu amiga más que amas eres amado. Agora no ovo lugar de responderte. Hallé turbada a Lucrecia y quando le di tu letra, muy alegre la recibió y mil veces la besó. No dudes que luego te escribirá»²³. Entre burlas y veras, todo ha quedado bien asegurado.²⁴

Toca, pues, avanzar al segundo grado del amor: el *alloquium*. Antes de concertar con Celestina su secreto encuentro con Calisto, tras descubrir su amor a los lectores, Melibea se queja del código que se ve obligada a seguir, pues mucho ha de pasar antes de llegar al objetivo deseado: «¡Oh género femíneo, encogido e frágile! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quejoso ni yo penada» (X: 220). Acaso se viera atenazada por el mismo apremio que otrora Lucrecia no pudiera encubrir por tanto tiempo. Sea lo que fuere, asistimos entre bambalinas a la psique de amadores —o, mejor, amadoras— menos librescos que reales, cuyas pulsiones íntimas no se acomodan adecuadamente a los códigos tradicionales. Aun así, cada una habrá de seguir el papel que le corresponde a su «género femíneo» para salir airoso en su proceso de amores.

Mientras Melibea llega a un acuerdo con Celestina, Lucrecia vive un anticipo del segundo *gradus amoris* por medio de epístolas. Recurre al obligado rechazo para proteger su fama y a la vez para asegurarse de hallar fidelidad y discreción por parte de Euríalo. El extranjero se siente morir al leer los crueles rechazos de su amada y le suplica: «Sey más mansa con tu amante, que si assí lo continas, serás omicida»²⁵ (184). Lucrecia sabe muy bien lo que se esconde tras los doloridos clamores de piedad: «si con verdad me amas, non debes querer aquello que sabes ser mi destrucción

22.— «Timuisset alia mulier: sed hec matronarum nouerat mores et intra se inquit: nunc vis maxime quia te nolle ostendis» (20).

23.— «Respira inquit felix amator: plus amat mulier quam amator: Sed nunc non fuit rescribenti ocium. Inueni mestam Lucreciam: ac vbi te nomino tuasque litteras dedo: hilarem vultum fecit: milliesque papirum basiauit. Ne dubita mox responsum dabitur».

24.— No puedo estar de acuerdo con Lida cuando asegura que la ira de Lucrecia es fingida y la de Melibea no (1962: 450). Cada una, a su modo, ha sabido cómo despachar la situación de modo favorable y sin fallar la preceptiva erótica a la que hemos aludido. Con gran razón podrá afirmar Melibea al final «Todo se ha hecho a mi voluntad» (XX: 329).

25.— «Absit hec crudelitas: mitior esto amanti tuo. Si pergis sic loqui fies homicida» (23).

y muerte»²⁶ (185). Aun así, la persistencia rinde sus frutos: «No te puedo más resistir, Euríalo, ni de mi amor desesperarte. Vencíste me: ya soy tuya, haz de mí a tu plazer» (188). Curiosamente, en el original latino no figura la última proposición: «Non possum tibi amplius aduersari nec te amplius Euriale mei amoris expertem habere. vicisti. Iamque sum tua» (28). El anónimo traductor castellano sabía muy bien la pertinencia del «haz de mí a tu plazer», el cual calcará Melibea en su *alloquium* con Calisto justo después de recurrir a la misma resistencia obligada de Lucrecia: «Limpia, señor, tus ojos; ordena de mí a tu voluntad» (XII: 245). Recordamos enseñada las enseñanzas de doña Venus al arcipreste:

Por mejor tiene la dueña de ser un poco forçada
que decir: «Faz tu talente», como dervergonçada;
con poquilla de fuerça finca más desculpada:
en todas las animalias ésta es cosa provada.

Todas [las] fenbras han en sí estas maneras:
al comienzo del fecho sienpre son referteras,
muestran que tienen saña e [que] son regateras,
amenazan mas non fieren; en çelo son arteras.

Maguer que faze bramuras la dueña que se doñea,
nunca el buen doñeador por esto enfaronea:
la muger bien sañuda e qu'el omne bien guerrea,
los doñeos la vençen por muy brava que sea.

El miedo e la vergüença faze a las mugeres
non fazer lo que quieren, bien como tú lo quieres:
non finca por non querer; cada que podrieres
toma de la dueña lo que d'ella quisieres.

(estrofas 631-634; énfasis mío)

Y antes en el *Pamphilus de amore*, texto fuente de Juan Ruiz:

Si locus est, illi iocundis uiribus insta:
Quod uix sperasti, mox dabit ipsa tibi.
Non sinit interdum pudor illi promere uotum;
Sed quod habere cupit hoc magis ipsa negat.

26.— «Nec tu si me vt dicis amas id ex me querere debes quod mihi exicio sit» (25). El motivo es recurrente en la literatura cortesana europea y tiene amplio desarrollo en la poesía cancioneril española. La idea de la muerte parte, primordialmente, de la idea de la patología amorosa (*amor hereos*), que, tal como estipulaban los médicos, podía conllevar a la locura y a la muerte si no se trataba a tiempo, siendo el remedio más efectivo el coito. En efecto, Euríalo procede a describir sus síntomas físicos: «Mira quán flaco ando, quán amarillo. Ya muy poca sustancia es la que conserva el espíritu en compañía de la carne (...). Si assí me atormentas por amarte, ¿qué harás al que te desserviere?» (187). De modo paralelo, Calisto es un enfermo de muerte cuyo remedio propone Sempronio con su lacónico «traérgela he hasta la cama». Desarrollo el tema en mi ensayo «“Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama”: sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo español».

Pulchrius esse puta tui perdere uirginitatem
 Quam dicat: «*De me fac modo uelle tuum*».
 (vv. 109-114; énfasis mío)

Habremos de volver sobre estos avisos muy pronto, pero no creo que sea casualidad encontrar la misma sentencia en cuatro textos tan afines²⁷.

Ha llegado el día del *alloquium* formal entre Lucrecia y Euríalo. Han de hablarse de ventana a ventana, pues aún es muy arriesgado coincidir juntos. Se vuelve cada vez más apremiante llegar a la siguiente fase: «¿Y es verdad que hablar te puedo? ¡Pluguiese a Dios que abraçar?» (190), a lo que contesta Euríalo: «Esso a poca costa (...) se hará: porné una escala y podré entrar. Cierra la cámara, mucho dilatamos ya el gozo de nuestros amores»²⁸. Muy rauda considerarán algunos la explicitud de los amantes, pero Melibea no se queda atrás: «Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tú estarías quejoso ni yo descontenta» (XII: 246). Se intensifican las ansias de saltar a la fase del *contactus*, tanto que Calisto querrá indiscretamente derribar las puertas, suscitando en el lector ciertas reminiscencias del violento aporreo a la puerta por parte de Pánfilo y don Melón. Pero una importante diferencia con respecto a estos dos aporreadores no puede escaparse de nuestra vista: son las damas esta vez quienes toman la voz cantante y comunican con desenfado su deseo de avanzar en el proceso erótico. Muy lejos estamos de «la fabla de mano» que solo promete otorgar doña Endrina ante la petición de abrazos furtivos de don Melón (estrofas 684 y 686) y del rechazo de Galatea a verse a solas con Pánfilo (vv. 223-226)²⁹.

Sosias ayudará a Lucrecia a conseguir el «juntamiento» con tal de salvarla de la muerte, pues «él es enfermo de amores y yo muero», asevera la joven³⁰. Disfrazado de siervo y cargado de trigo, Euríalo logra acceder a la recámara de la enamorada. Pero una vez más habrán de postergar el fin de sus deleites, pues estando desnudos, ya cuerpo con cuerpo, llega nada menos que Menelao, el marido de Lucrecia, de quien sin muchos inconvenientes logran deshacerse, aunque no sin haber vivido un terrible susto. Advertimos cierta inestabilidad por parte de Euríalo, quien atezado por el miedo comienza a «renegar de Lucrecia y de sus amores» (194), pero en cuanto todo se resuelve, vuelve a quererla. Ya no estamos tan seguros de la nobleza del caballero, preocupado más por su situación

27.- La frase «hacer tu voluntad» aparece también en *La lozana andaluza* con claro sentido sexual. Véase, a modo de ejemplo, el mamotreto IV.

28.- «O mi Euriale iam te alloqui possum: vtinam et amplecti valerem. At istuc ait Eurialus non magno conatu faciam scalam huc admouebo. Tu obsera thalamum: amoris nostri gaudia nimium distulimus» (31-32).

29.- Aunque, muy pocos versos (235-240) después, Pánfilo se atreve a pedirle abrazos, besos y caricias, y Galatea accede (¡!).

30.- «Eurialus amore languet et ego morior» (33).

personal que por la satisfacción erótica de su amada. Aun así, llega por fin el momento de acceder a la última fase del amor.

Veneris in thalamos ducunt omnes vie: la culminación erótica

Gracias daba a Venus uno de sus soldados tras la exitosa realización de la plenitud erótica. Se trata de un desenfadado goliardo que, tras una larga lucha, pudo alcanzar la última y mejor meta del amor:

Visu, colloquio,
contactu, basio,
frui virgo dederat,
sed aberat
linea posterior
et melior
amori.

Mucha resistencia de parte de la amada halló el soldado amante. Él le ruega y la besa, mas solo logra avivar el llanto de la doncella. A ella la atenaza la duda, pues teme por su honra, pero sus lágrimas atizan cada vez más la llama de amor del varón. «Delibuta lacrimis / oscula plus sapiunt». Ella permanece sorda a las instancias y, harto audaz, él recurre a la fuerza («Vis nimis audax infero»). Se suceden raudos los brevísimos versos, simulando la rapidez de los impetuosos modos amorosos:

hec ungue sevit aspero,
comas vellit,
vim repellit
strenu,
sese plicat
et intricat
genua,
ne ianua
pudoris resolvatur.
Sed tandem ultra milito,
triumphum do proposito.
Per amplexus
firmo nexus,
brachia
eius ligo,
pressa figo
basia,
sic regia
Diones reseratur.

Todo ha terminado y el poeta amante nos confiesa con gran desenfado: «Res utrique placuit». Los reproches devienen besos de miel y ambos terminan sonrientes, agotados, adormecidos, en especial ella:

Et subridens tremulis
semiclausis oculis,
veluti sub anxio
suspirio
sopita.

No sería exagerado afirmar que hemos aprendido, a través de los deliciosos versos citados³¹, el arte de amar más popularizado en la Edad Media. No será ignorado por Calisto ni por Melibea en aquella noche cerrada que encubre sus amorosos deleites en el huerto. Ni tampoco por Lucrecia. Pero no vayamos tan deprisa. Acompañemos a los jóvenes amantes en sus aventuras eróticas.

Sosia, ya no criado de Lucrecia sino de Calisto, ayudará a Tristán a poner la escala que lleva al ameno huerto en que aguarda Melibea junto a su criada. Y una vez entrado, no podrá sino exclamar: «¡Oh angélica imagen, oh preciosa perla ante quien el mundo es feo! ¡Oh mi señora y mi gloria, en mis brazos te tengo y no lo creo! Mora en mi persona tanta turbación de placer, que me hace no sentir todo el gozo que poseo» (XIV: 272). Por fin ha sido posible el *contactus*. Igual celebra Euríalo: «Dios te salve, ánima mía, una sola esperanza de mi vida. Agora te hallo sola, agora lo que tanto he deseado compliré. Ya no ay impedimentos para te abraçar, ninguna pared me quitará tus besos»³² (193). Las impúdicas manos no pueden estarse quedas. Ya no hay barrera que impida seguir avanzando hasta la *línea posterior et melior*. Pero hemos de recordar las lecciones de Coppina: «Non ti lascia toccare cosí alla prima». «No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio, que las mal hechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que enmendar. Goza de lo que yo gozo» (XIV: 273), así Melibea. «Resistía Lucrecia, deziendo que no quisiesse assí destruir su honestidad y fama que en mucha estima tenía; dezía que el amor de ambos no requería más de abraçar y besar»³³

31.– El poema completo, que inicia con el verso «Grates ago Veneri», se encuentra en las páginas 124-131 de la edición de los *Carmina Burana* manejada (1978).

32.– «Salue mi anime inquit: salue vnicum vite presidium: spesque mee. Nunc te solam offendi: nunc quod semper optauí semotis arbitris te amplector. Nullus iam paries: nulla distancia meis obstabit osculis» (35).

33.– «Obstabat mulier curamque sibi honestitatis et fame fore dicebat: nec aliud eius amorem quam verba et oscula poscere» (39). Es curioso que a estas alturas Lucrecia, ya no virgen, se preocupe por su fama del mismo modo que otras tantas doncellas medievales. ¿Será por seguir los códigos amorios preestablecidos o parodiará Piccolomini la vacuidad de estos remilgos tan extendidos en la tradición literaria? En cualquier caso, salta a la vista que la casada Lucrecia no está tan lejos de la virginal Melibea, como tampoco lo estaba la viuda doña Endrina de la joven virgen Galatea.

(196). A esto, se echó a reír Euríalo: «O esto se sabrá o no. Si se sabe que yo aquí vine, ninguno ay que no sospeche todo lo que de mi venida se puede seguir y locura sería ser infamados sin obra. Si no se sabe esto, assí mesmo será secreto. Esta es prenda del amor y antes moriré que dexarla (...) [que de] no usar de los bienes pudiendo, (...) yo perdería el tiempo desseado y con tanto trabajo buscado»³⁴ (196-197). Así Calisto, más serio y ofuscado: «Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, cuando me la diesen, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo conmigo. No me pidas tal cobardía (...) Nadando por este huego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?» (XIV: 273). «Está quedo, señor mío», suplica Melibea, «Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior». «¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo?». «Apártate allá, Lucrecia», acaba por pronunciar Melibea. «Entonces, tomada de la falda a ella, resistiendo aunque vencer no quería, sin mucho afán la venció. Ni el hecho le causó hastío o aborrecimiento, (...) antes le despertó mayor sed y ansia de amor»³⁵ (197), así concluye el narrador el encuentro sexual entre Euríalo y Lucrecia³⁶.

34.— «Aut scitum est inquit me huc venisse aut nescitum. Si scitum nemo est qui cetera non suspicetur: et stultum est infamiam sine re subire. Si nescitum et hoc quoque sciet nullus: hoc pignus amoris est: emorior prius quam caream (...) [que si] bonis non vti cum possis (...) ego occasionem mihi concessam tam quesitam tam optatam amitterem».

35.— «Acceptaque mulieris veste pignantem feminam que vincere nolebat abs negocio vicit. nec venus hec sacietatem (...) sed maiorem sitim excitavit amoris».

36.— En defensa de la hija de Pleberio, Lida sentencia que Lucrecia está «infinitamente lejos de Melibea cuando simula pudor» (1962: 452). Me permito diferir una vez más. Veo bastante claro que ambas siguen un código compartido del que solo hemos podido ofrecer aquí unos pocos botones de muestra. Esto, de ningún modo, mengua la calidad del personaje rojano, cuya principal virtud tal vez consista en su rebeldía erótica con respecto a la tradición precedente, rebeldía que aún no hemos terminado de explorar. He de añadir que, si sobrado sabía Melibea qué cosa sea el amor —según acertadamente apunta Lida (1962: 432)—, muy bien sabría lo que sigue después de los besos y los abrazos, como también lo sabía doña Endrina en el *Libro de buen amor*:

Esto dixo Doña Endrina: «Es cosa muy provada
que por sus besos la dueña finca muy engañada:
ençendimiento grande pone el abraçar al amada
toda muger es vencida desde que esta joya es dada» (estrofa 685).

Tal vez sea distinto el caso de la más ingenua Galatea, que, si bien es consciente de ello, advierte a Pánfilo que no desea seguir avanzando en los *gradus amoris*: «Quamuis illicitum complexus nutrit amorem / Et fallunt dominam basia sepe suam, / Hoc solum paciar, sed tu nil amplius addas» (vv. 237-239). Con todo, ya el trovador Guiraut de Calanson parecía advertir que una vez avanzado tanto, no hay marcha atrás:

En son palais, on ela vai jazer,
a cinc portals, e qui-ls dos pot obrir
leu passa-ls tres, mas no-n pot leu partir;
et ab gaug viu cel qu'i pot remaner (cito por la edición de Riquer 2012: 1083).

Hasta aquí, el primer encuentro de los cuatro amantes. Poco puede conocer el lector sobre los modos empleados por Calisto y por Euríalo para culminar esta primera experiencia erótica. Sabemos que ambos, tal como vaticinaba Coppina, dieron rienda suelta a sus manos hasta llegar a las «parti piú segrete». Y que, según lo esperado, las dos muchachas correspondieron con la resistencia esperada, acaso respetando el precepto: «Farai vista di non volere: pur finalmente lásciati sforzare». Pero Rojas, cuya genialidad siempre supera los moldes establecidos, sabrá revelarles muchos más datos al lector en el segundo encuentro de los amantes, acaso complaciendo a los rijosos lectores que tanto lo importunaron para que «se alargase en el proceso de su deleite destes amantes» (21) —del mismo modo que Mariano Sozzini pedía otro tanto a Piccolomini, acaso para superar sus desagradables problemas de impotencia viril³⁷— y sabe además cómo darle un agradable mentís a tal materia de amores.

Ha pasado un mes. Melibea espera a su amado una noche más en su exultante tálamo venéreo. De gozo se deshace y con su «ronca voz de cisne» comienza a entonar cancioncillas eróticas junto a su criada, irradiando su gozo infinito por doquier. Llega Calisto, un poco retrasado, y todo se goza el huerto con su venida. Se destempla la voz de la joven ante tal «dechado de cortesía» (XIX: 321). Pero, una vez más, las impúdicas manos no logran estarse quedas. Y, también una vez más, Melibea reacciona ante tales «mañas»: «Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomfortable. Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar...». Podríamos recordar una vez más las lecciones de Coppina, pero a estas alturas ya hay algo que no encaja bien y que nos persuade de estar ante una situación distinta. No estamos tan seguros de estar nuevamente ante la resistencia obligada que dictan los manuales ovidianos (o pseudovidianos). Ya Melibea ha perdido su virginidad y espera ansiosa a su amado con el fin exclusivo de gozar los placeres de Venus. Advertimos enseguida que las «deshonestas manos» de Calisto son incongruentes con las «honestas burlas» deseadas por Melibea. Y es que la desenfadada urgencia amorosa de Calisto acor-

Sí es de notar que, pese a las concomitancias entre ambas parejas, Calisto no tiene por qué reírse como Euríalo ante las preocupaciones de su amada, ya casada (y, por tanto, ya no virgen), por la fama. El enamorado de Melibea suena más bien desesperado por conseguir lo que tanto ha deseado, o, en palabras de Lacarra Lanz, en «rematar la faena» (2000: 137). Coincido con la estudiosa al ver la queja de Melibea («No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio») no tanto como un eco de la expresión tópica entre moralistas (referida por la cortedad del placer sexual frente a las consecuencias del grave pecado en que se ha incurrido), sino como queja genuina de la rapidez de consumación llevada a cabo por Calisto (2000: 138).

37.— Esto es si damos fe a las conclusiones del magnífico ensayo de Bienvenido Morros (2009).

ta sin remedio la duración del deleite de la joven. Alan D. Deyermond destaca la rapidez brutal de la consumación sexual dirigida por Calisto y comenta que «no se trata de una consumación alegre, ni siquiera de una seducción amorosa, sino casi de una violación»³⁸ (2008: 46). En efecto, Calisto actúa como otrora lo hicieran Pánfilo y otros amadores que no hacían sino seguir al pie de la letra las enseñanzas de Ovidio. Llegados a este punto, conviene recordar muy brevemente las lecciones del *magister* a sus alumnos varones:

Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumet,
 Haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.
 Quantum defuerat pleno post oscula voto ?
 Ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.
 Vim licet appelles : grata est vis ista puellis :
 Quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt.
 Quaecumque est veneris subita violata rapina,
 Gaudet, et improbitas muneris instar habet.
 At quae cum posset cogi, non tacta recessit,
 Ut simulet vultu gaudia, tristis erit.
 (*Ars amatoria*, libro I, vv. 669-678)³⁹

Con gran insistencia repitieron y recrearon tales mandatos los erotólogos medievales de la llamada *Aetas Ovidiana*⁴⁰, los cuales advierten sobre la resistencia de la *insolita puella* —es decir, una jovencita virgen e inexperta—, a la cual es preciso corresponder con violencia, tal cual hacía el audaz goliardo que hace un rato escuchábamos. Y es que, si el amante no recurre a la fuerza, ella terminará insatisfecha y triste. Así, la violencia, según se constata una y otra vez en los textos, se convierte en el *sine qua non* del acto amoroso:

Qui querit coitum, si vim post oscula differt,
 Rusticus est, numquam dignus amore magis.
 (vv. 301-302)

38.— Lo mismo opina Martínez Torrejón (2005).

39.— «El que ha conseguido besos y no ha conseguido también lo demás, será digno de perder incluso lo que se le dio. ¿Cuánto te habría faltado, después de los besos, para colmar tu deseo? ¡Ay de mí!, eso ha sido necedad y no vergüenza. Aunque le des el nombre de violencia: a las mujeres les gusta esa clase de violencia; lo que les produce placer, desean darlo muchas veces obligadas por la fuerza. Todas se alegran de haber sido violadas en un arrebato imprevisto de pasión y consideran como un regalo esa desvergüenza. Por el contrario la que, pudiendo haber sido forzada, se retira intacta, aunque finja alegría en su rostro, estará triste». La traducción es de Vicente Cristóbal López.

40.— Es preciso advertir que Ovidio sí presta particular atención al placer compartido durante el coito, ofreciendo consejos relativos a posiciones y a la consecución del orgasmo mutuo: «Sentiat ex imis venerem resoluta medullis / Femina, et ex aequo res iuuet illa duos» (libro III, vv. 793-794), aspectos completamente ignorados por los refundidores medievales.

Así leemos en el manual de cortesía conocido como *Facetus, moribus et vita*, esto es: quien quiere el coito y posterga el uso de la fuerza es un villano indigno de amor⁴¹. Estas instrucciones quedan explicitadas por Venus en el *Pamphilus sive de arte amandi*: «Si locus est, illi iocundis uiribus insta». También la Anus espolea a Pánfilo para que muestre su hombría en cuanto sea oportuno con su «te precor esse uirum» (v. 546). Pero no quedaron tan lejanos estos mores eróticos de la España de Rojas. En defensa de la honestidad femenina, Juan Rodríguez del Padrón, en su *Triunfo de las donas*, da cuenta de cómo la mujer hace el amor «en son de forçada, el onbre en son de forçador» (1982: 222). Al decir de Juan Ruiz, «con poquilla de fuerça finca más desculpada». Con los remilgos y el empleo de la fuerza, la doncella puede aminorar la culpa de haber perdido su doncellez, o al menos guardar las apariencias; y, al mismo tiempo, tal contienda aviva el deseo del amante y a menudo también el de ella. Cerca están también las «bodas sordas» del *Tirant lo Blanc*, que tan bien Rafael Beltrán (1990) ha sabido poner en diálogo con la *Tragicomedia*. Allí, las «escenas lúbricas» y «cuadros lascivos» de los que hablara Menéndez Pelayo se desarrollan a partir de los consejos amatorios expuestos. Placerdemivida, dando cuenta de lo visto y oído a hurtadillas, atestigua la «gran prisa» (cap. 163: 413) con que Diafebus besaba y desnudaba a la virgen Estefanía. Ella se resistía: «¡Ay, señor, que me hacéis daño! Compadeceos un poco de mí y no me queráis matar del todo (...) ¿Qué haré, triste de mí? El dolor me obliga a gritar y, por lo que veo, estáis decidido a matarme». Tan decidido estaba que la remata con un tapaboca. Y no será muy distinto lo que viva Carmesina con Tirant, que, si bien no pierde su virginidad esa noche, cuando le llega el momento, a la altura del capítulo 436, ha de resistir la «belicosa fuerza» del caballero enamorado (814). Ella intenta disuadirlo: «no por la fuerza, sino con ingeniosos halagos y dulces engaños se logran [los combates del amor]». Pero no tiene éxito: «¡Ay, Señor! ¿Cómo puede deleitaros una cosa forzada? ¡Ay! ¿Puede permitiros el amor que hagáis daño a la cosa amada? Deteneos, señor, por vuestra virtud y acostumbrada nobleza. (...) Tened piedad (...) ¿Eso es lo que yo tanto deseaba? ¡Oh esperanza de mi vida, aquí tienes a tu princesa muerta!». Es plausible imaginar que la enamorada no supiera lo que implicaban sus deseos. Pero, con todo, tras despertar de su amortecimiento, retoma su gozo: «Los dos amantes pasaron toda la noche jugando a aquel venturoso deporte que suelen practicar los enamorados» (cap. 437: 815). Tirante comenta en el capítulo 439: «Aprecio tanto haberlo obtenido con violencia como si por libre voluntad me fuese otorgado» (817)⁴².

41.— He citado por Devid Paolini (2010: 46), a quien remito para más ejemplos sobre este *ars amandi*.

42.— Resulta interesante la opinión de Beltrán: «Rojas se compadece de Melibea, mientras que Martorell se mofa despiadadamente de Carmesina, poniendo en boca suya un discurso ridículo» (1990: 106). El crítico también señala el paralelismo entre ambas obras al tener pri-

Tales modos eróticos pervivirían aun en el Siglo de Oro español, según evidencia el siguiente soneto erótico anónimo (aparece en dos códigos, atribuido el uno a un tal Brahojos y el otro a Quevedo):

–¿Qué hacéis, hermosa? –Mírome a este espejo.
 –¿Por qué desnuda? –Por mejor mirarme.
 –¿Qué veis en vos? –Que quiero acá gozarme.
 –Pues, ¿por qué no os gozáis? –No hallo aparejo.
 –¿Qué os falta? –Uno que sea en amor viejo.
 –Pues, ¿qué sabrá ése hacer? –Sabrá forzarme.
 –¿Y cómo os forzará? –Con abrazarme,
 sin esperar licencia ni consejo.
 –¿Y no os resistiréis? –Muy poca cosa.
 –¿Y qué tanto? –Menos que aquí lo digo,
 que él me sabrá vencer si es avisado.
 –¿Y si os deja por veros regurosa?
 –Tenerle he yo a este tal por enemigo,
 vil, necio, flojo, lacio y apocado.⁴³

Imaginamos que ese «en amor viejo» no es sino un experto en las enseñanzas ovidianas. No faltan consejos similares dirigidos a las damas casadas a fin de hacerse desear por sus maridos y así evitar el desinterés erótico que acompaña el matrimonio:

Siempre habéis de mostrar que sois forzadas,
 que os vence el marido, y con reparos
 de resistencia siempre habéis de armaros,
 y veréis cómo sois más estimadas.

(Alzieu *et al.*, 2000: 30)

Recomiendan estos erotólogos huir del almibarado *agere* de los casados, en que, por zanjar el débito conyugal, los maridos saltan los prolegómenos *ad excitandum feminam* y las casadas, prestas a cumplir su parte, olvidan «aquel su resistir (...) y aquel pidiros que miréis su fama» (Alzieu *et al.*, 2000: 25) típico de la doncella, llegando ambos a un pronto fin sin haber superado obstáculos que aviven su deseo. Pues en tal contienda queda cifrado lo mejor del deleite:

Aquel llegar de presto y abrazalla,
 aquel ponerse a fuerzas él y ella,

mero lugar las «bodas sordas» de los personajes secundarios (en el caso de la *Tragicomedia*, precede el *factum* entre Pármeno y Areúsa, tan especular del de Calisto y Melibea) y luego el de los protagonistas. Y en ambas obras, por más, los varones protagonistas mueren justo después de satisfacer sus deseos.

43.– He citado por la antología de Alzieu *et al.* (2000: 12-13), que luego citan la réplica de Vasco en *El vergonzoso en palacio* de Tirso: «¿Piensas de veras que en el mundo ha habido mujer forzada?» (vv. 455-456).

aquel cruzar sus piernas con las della,
 y aquel poder él más y derriballa;
 aquel caer debajo y él sobre ella,
 y ella cobrirse y él arregazalla,
 aquel tomar la lanza y embocalla,
 y aquel porfiar dél hasta metella;
 aquel jugar de lomos y caderas,
 y las palabras blandas y amorosas
 que se dicen los dos, apresurados;
 aquel volver y andar de mil maneras,
 y hacer en este paso otras mil cosas
 pierden con sus mujeres los casados.

(Alzieu *et al.*, 2000: 35-36)

Nada más estimable que «el pedir dél y negar ella, / y aquel ponerse a fuerzas él y ella» (37), que «aquel meterse dentro y salir fuera / hasta que la camisa hace pedazos», etcétera⁴⁴. Pero vale insistir: los consejos, aunque en su mayoría van dirigidos a las damas, tienen por fin agradar a los maridos para evitar que miren mujer ajena:

Si la dama un poquito se esquivase
 cuando quiere gozarla su marido,
 haría, con tenerlo un poco en pena,
 que con mayor deleite la gozase,
 y por ella anduviese tan perdido
 que nunca se acordase de la ajena.

(Alzieu *et al.*, 2000: 26)⁴⁵

Antes de proseguir, conviene aducir un último ejemplo. Se halla, esta vez, en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo (1438). Tras reprobar el uso de «fechizos, encantamientos e obras diabólicas» y la ayuda de «alcayuetas, fechizeras e adivinadoras» para conseguir el amor (2011: 197), el arcipreste procede a ilustrar cómo «muchas veces la muger disimula non amar, non querer e non aver» (2011: 199-200). Se hace la fría, pero se quema por dentro y

encúbrelo, porque si lo demostrase, luego piensa que sería poco presçiada; e por tanto quiere rogar e ser rogada en todas las cosas, dando a entender que forçada lo faze, que non ha voluntad, diciendo: «¡Yuy, dexadme! ¡Non quiero! ¡Yuy, qué porfiado! (...) ¡Estad en ora buena! ¡Dexadme agora estar! ¡Estad un poco quedo!

44.– Remito al lector a la elocuente glosa del soneto citado en Alzieu *et al.* (2000: 35-41).

45.– Para este bienhumorado *ars amandi* expuesto en el *Jardín de Venus*, «enunciado por una voz masculina (en el papel de *praeceptor amoris* ovidiano) y destinado a la educación erótica (burlesca, si se quiere) de la mujer», remito al artículo de Javier Blasco (2015; cita en p. 162).

¡Ya, por Dios, non seades enojo! ¡Ay, paso, señor, que sodes descortés! ¡Aved ora vergueña! ¿Estáis en vuestro seso? (...) ¡Líbreme Dios deste demoño! ¡Y andad allá si quieres! ¡O cómo sois pesado! ¡Mucho sois enojoso! ¡Ay de mí! ¡Guay de mí! ¡Avad, que me quebráis el dedo! ¡Avad, que me apretáis la mano! ¡El diablo lo troxo aquí! ¡O mesquina! ¡O desventurada! ¡Qué noramala nascí! ¡Mal punto vine aquí! (...) ¿Y piensa que tengo su fuerça? ¡Todos los huesos me a quebrado! ¡Todas las manos me a molidas! (...) ¡O triste de mí! ¿Quién me engañó? ¡Maldita sea la que jamás en ombre se fía, amén!» Esto e otras cosas dizen por se honestar, mas Dios sabe la fuerça que ponen nin la femençia que dan a fuir nin resistir; que dan bozes e están quedas; menean los braços, pero el cuerpo está quedo; gimen e non se mueven; fazen como que ponen toda su fuerça mostrando aver dolor e aver enojo. (2011: 200)

Establecido, pues, el arte de amar más divulgado en el Occidente medieval, ese que tan finamente supo poetizar el clérigo vagante con que abríamos este apartado, toca preguntarnos si los remilgos de Melibea, a la altura de un mes de gozo, responde a esta consabida tradición. Podríamos pensar que el pudor del primer encuentro sí está estrechamente emparentado con estos modos, archisabidos por Calisto, a fin de «fincar más desculpada». También la Lucrecia de Piccolomini se resistía sin menearse demasiado. Pero acaso esta tradición erótica, en la cual nos hemos explayado bastante, nos ayude a comprender las palabras que inmediatamente después pronuncia Melibea: «Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles» (XIX: 321). La respuesta de Calisto no puede ser más atroz: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas». Es preciso decir que, con frases como esta, el joven no sigue ya la espesa retórica cortesana heredada, sino que revela su grosería con un grado de candidez que incluso resulta conmovedor. Parecería, de otra parte, que hay algo palpitante, nada libresco, en Melibea. Inconforme con los modos corteses —o descorteses— heredados, se nos confiesa deseosa de experimentar otros «mil modos» más delicados que la flagrante rudeza de Calisto. Y al hacerlo, para desconcierto nuestro, se declara toda una experta en el arte de amar.

Nos toca asistir ahora al segundo encuentro erótico entre Euríalo y Lucrecia. Tal vez espere el lector hallar los mismos modos que acabamos de describir, pero, para su sorpresa, será todo lo contrario: la noche de amor vivida por los dos amantes les es más dulce que cualquiera que hayan podido vivir Venus y Marte. Euríalo comienza a explorar morosa y deli-

cadamente cada rincón del cuerpo de su amada, alabando cada parte al mismo tiempo que la besa:

¿Qué cosa ay más hermosa que estos miembros? ¿Cuál blancura mayor? (...) ¡O pecho hermoso!, o tetillas resplandecientes!, ¿es verdad que os trato, es verdad que os tengo, es verdad que venistes a mis manos? ¡O, miembros rollizos! ¡O, cuerpo oloroso!, ¿es verdad que te posseo? Agora sería conveniente el morir siendo este placer fresco (...) ¡O, besos suaves! ¡O, dulces abrazados! ¡O, bocados llenos de mucha dulzura! Ninguno más bienaventuradamente que yo bive, ninguno mejor afortunado. Mas ¡ay, qué ligeras oras! ¡O, embidiosa noche!, ¿por qué huyes? Está quedo, Sol, en lo baxo mucho tiempo. ¿Por qué tan presto traes los cavallos al yugo? Déxalos por mi amor pacer, no te apresses tanto en mi daño⁴⁶. (211-212)

Tras las exclamaciones, que se extienden a casi una página, concluye el narrador: «Assí Euríalo, y no menores cosas dezía Lucrecia. Ninguna palabra ni beso passava sin recompensación. Apretava el uno, estreñía el otro. Ni después del juego quedavan lasos o cansados» (212)⁴⁷. De súbito, ha quedado silenciada toda la tradición rauda y violenta antes expuesta. Muy lejos quedamos del goliardo, de Pánfilo, de don Melón y aun de Calisto, y nos acercamos al inusitado júbilo sensual de Melibea.

¿Se referiría Melibea a los «mil modos» empleados por Euríalo y Lucrecia, tan ajenos a la rauda consumación que le puede ofrecer Calisto? No cabe duda de que el proceder de su amante sigue una tradición libresca que poco tiene que ver con la «fuerza vital»⁴⁸ de ella⁴⁹. Y el propio Rojas se encarga de acentuarlo al ponerle en su boca la insolente respuesta del tosco desplumar. ¿Querría Rojas poner en evidencia con tales reclamos

46.– «Quid his membris formosius: quid candidius. (...) O pectus decorum. O papille premende: vos ne tango: vos ne habeo: vos ne meas incidistis manus. O teretes arctus. O redolens corpus: te ne ego possideo. Nunc mori satius est (...) O suaui basia. O dulces amplexus O melliflui morsus. Nemo me felicius viuit nemo beacius. Sed heu quam veloces hore. inuida nox: cur fugis. Mane Appollo: mane apud inferos diu. Cur equos tam cito in iugum trahis: sine plus graminis edant» (60).

47.– «Sic Eurialus: nec minima dicebat Lucrecia. Nec osculum nec verbum irrecompensatum preterit Stringebat hic stringebat illa: nec post venerem lassus iacebant» (60).

48.– La expresión es repetida por Lida en su capítulo dedicado a Melibea (1962: 406-470) y *passim*.

49.– José Martínez Torrejón, quien estudia este *gradus raptii* en la *Tragicomedia*, destaca con gran agudeza los indicios conductuales de Calisto que apuntan a la violencia, desde la inicial penetración del «loco saltaparedes» en el huerto hasta el forcejeo retórico y físico ejercido por el desesperado amante y sus impúdicas manos (2005: 176-181). El estudioso apunta con razón que «Melibea es la mejor dispuesta de su especie» (183), muy lejos de sus predecesoras.

la vacuidad de las fórmulas librescas y su incompatibilidad con la «vida real»? Melibea tolera a su modo las convenciones cortesanas, siguiendo los pasos adecuados y sirviéndose de muchas de sus fórmulas, aunque no sin quejarse de ellas. Pero es plausible preguntarnos si tras un mes de encuentros vehementes, ¿no querrá decir la joven que ya basta de seguir las instrucciones literarias, compendiadas a partir de Ovidio y sus lectores medievales, y así contribuye a desmontar la validez del convencionalismo libresco tan parodiado y puesto en entredicho desde los risibles parlamentos del primitivo autor? El texto de Piccolomini no deja de ser ficción, pero, sea lo que fuere, hemos dado con un personaje femenino mucho más afín a Melibea que cualquier otro producido por la literatura previa a la *Tragicomedia*. A juzgar por las concomitancias entre el texto rojano y el *best seller* del italiano, no sería exagerado sugerir que los «mil modos» propuestos por Melibea no distan demasiado de los «mil modos» experimentados por Lucrecia. La sienesa, a decir verdad, no lo tenía tan difícil con su enamorado. Pero la descortesía de Calisto, para bien o para mal, potencia inmensamente la configuración del carácter de Melibea, cuya voz, a diferencia de la de Lucrecia, alcanzamos a oír en pleno *factum*. Si el narrador piccolominiano se conforma con describir de pasada el beneplácito de la protagonista, Melibea, en cambio, ofrece explicar a Calisto sus «mil modos» eróticos. Así, quedan invalidadas de un plumazo las prácticas inspiradas en las artes de amor ovidianas, recomendadas en manuales de cortesía medievales siempre dirigidos al varón, poetizadas tan desenfadadamente por los goliardos, conocidas en las universidades a través de obrillas como el *Pamphilus*, inmortalizadas (aunque después silenciadas) por Juan Ruiz y un largo etcétera de exposiciones en el que podríamos incluir el *Specchio d'amore* de Bartolomeo Gottifredi. Melibea, la verdadera protagonista de los amores de la obra, es capaz de superar como ninguna otra las tradiciones heredadas e inaugura nuevas vías de reflexión sobre el erotismo de la España de fines del xv.

La osada conducta erótica de Lucrecia y de Melibea

Muy bien intuye Luce López-Baralt la singularidad de la conducta erótica de Melibea: «Melibea es, sin duda, el personaje femenino que con más valentía y entusiasmo defiende su amor y sus inclinaciones eróticas en la literatura española de la época» (1992: 161). Ya hemos visto cómo la joven rechaza una erótica secular y cómo, además, asume un papel activo en la concepción de la sexualidad. Pero no hemos de limitar nuestra reflexión a las particularidades surgidas en el tálamo venéreo. La extrañeza de Melibea con respecto a la tradición al uso tiene mayor impacto en la manera en que la joven vive su sexualidad. Estamos ante

un personaje que ha tomado su erotismo en sus manos y que se responsabiliza de este⁵⁰.

No pienso que estemos ante una víctima de la astuta Celestina o de la lujuria incontrolada de Calisto. Por el contrario, como bien insiste Lida (1962: 411), estamos ante un personaje de gran capacidad de acción, que al final podrá pronunciar sin titubeos «Todo se ha hecho a mi voluntad» (XX: 329). Es la joven quien coordina una segunda cita con la vieja alcahueta, quien ajusta con esta la hora y el lugar de su primer encuentro con Calisto, quien concierta con su enamorado su primer encuentro nocturno, quien insiste en continuar las citas, y aun quien es capaz de usurpar la voz cantante en la realización de las actividades eróticas. Protesta porque no le sea posible al «género femenino» tomar la iniciativa amorosa. Y aún más: la joven pronuncia una aguerrida defensa de su gozo, sin par en la literatura hispánica. Aduce ejemplos mitológicos como otrora lo hiciera la Lucrecia de Piccolomini —que también es quien planifica los encuentros

50.— La naturaleza de este trabajo me obliga a reducir —acaso injustamente— a esta nota al pie el hecho de que en las literaturas occidentales sí hubo voces femeninas que celebraron el erotismo libremente y que podrían guardar cierta afinidad con nuestra protagonista. Me refiero, por ejemplo, a las jarchas, esas «encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha», al decir de Margit Frenk (2015: 15), «cancioncillas» que pueden llegar a ser muy sensuales, como en aquella en que la muchacha, al decir de Peter Dronke, «aguijonea su deseo con la sugerencia de una nueva forma de hacer el amor» (1995: 110):

*Tant t'amaray, illa con
al-sarti
an taġma' halthali ma'
qurti!*

¡Tanto te amaré, sólo con que
ajuntes mi ajorca del tobillo
con mis pendientes!
(*apud* Dronke 1995: 111)

Comenta con razón Dronke: «Más que una amada es una amante activa» (1995: 110). Viene también al recuerdo aquella jarcha en que la enamorada anhela encontrarse con su enamorado:

*Mew sīdī 'Ibrāhīm
yā nuēmne dolže,
fēn-te mīb
dē nojte.
In nōn, si nōn kērīs
yirē-me tīb
— ĵgar-me 'a 'ob! —
a ferte.*

Dueño mío, Ibrahim,
oh nombre dulce,
vente a mí
de noche.
Si no, si no quieres,
iréme a ti
— ¡dime adónde! —
a verte. (García Gómez 1965: 50-51)

También en la poesía europea contamos con voces femeninas muy sensuales, como las *puellarum cantica* condenadas por los concilios eclesiásticos entre el siglo VI y IX por «turpia et luxuriosa» (Dronke 1968: 26-32), los versos de las *trobairitz* comtessa de Dia y de Castelloza (véase Riquer 2012), las *cantigas d'amigo* galaicoportuguesas, la lírica de carácter popular, etcétera. Remito al lector a las antologías de García Gómez (1965) y Frenk (2003 y 2015), y a la valiosa colección de estudios de Frenk (2006).

He de añadir, con todo, que, a pesar de las afinidades que podamos percibir, median siglos en los que solían predominar en el mundo literario las artes amatorias expuestas en el desarrollo de este trabajo, tradición en la que se inserta la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, lo cual acentúa la novedad de la protagonista rojana. Más cercana a nuestra obra —y digna de mención— está la sensual Oriana del *Amadís* primitivo, de cuya relación con Melibea se ha ocupado Morros Mestres (2005).

y se desvive por continuar sus relaciones clandestinas con el extranjero Euríalo— para justificar su yerro, del cual no se siente culpable: «Oye, padre viejo, mis últimas palabras; y si como yo espero las recibes, no culparás mi yerro» (XX: 332). Sí se siente responsable, he de aclarar, del efecto desolador que su «alegre partida», a consecuencia del término de su gozo previo, causará en sus progenitores, mas morirá libre de culpas por haber cedido a los decretos de Natura. Y morirá de la mano de Dios, hecho cómplice suyo, con la ilusión de retomar su gozo desde otras laderas: «¡Oh mi amor y señor Calisto! Espérame, ya voy. Detente, si me esperas. No me incuses la tardanza que hago dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le debo mucho más» (XX: 334). A Dios ofrece su alma y se lanza muy segura de lo que hace como si de un salto de gozo se tratara⁵¹.

También Lucrecia ha de morir para cumplir con la función reprobatoria en la que se inserta la historia de amor narrada. Y comparte con Melibea su predisposición al suicidio: «Determinada estó de morir» (177). Pero su autor no osa permitirle un final tan escandaloso y la hace enfermar y morir de amor, despertando, según señala José Manuel Ruiz Vila (2006: 98), la compasión del lector. Lleva razón Morros Mestres al decir: «Rojas había de hacer que su heroína se matara para evitar convertirse en portavoz de unas ideas que sin ese final trágico habrían escandalizado más de lo que llegó a escandalizar su obra» (2009: 122). Lo mismo podríamos pensar de la inevitable muerte de Lucrecia.

Es momento de preguntarnos cómo se enmarca esta inusitada concepción del erotismo femenino en las obras en que se encuentran. Es sabido que ambas obras se presentan, *prima facie*, como una *reprobatio amoris*, pero, en caso de que demos fe a tal sentido moralizante, hemos de reconocer que no todos sus lectores pudieron advertirlo tan a las claras. Tanto fue así que el autor italiano, ya convertido en el papa Pío II, hubo de hacer una renuncia pública de lo que había escrito: «duo contineri in eo libello, apertam videlicet, sed heu lascivam nimis prudentemque amoris historiam, et morale quod eam consequitur, aedificans dogma. Quorum primus fatuos atque errantes video sectari quamplurimos: alterum, heu dolor, paene nullos» (*apud* Ruiz Vila 2002: 2630). Dicho de otro modo, los lectores se vieron tan seducidos por la provocativa historia de amor que olvidaron la moral que le sigue. ¡Oportuno culpar a los «malos lectores», hermanados con Sozzini, para quien, no olvidemos, fue escrita la historia a fin de que sintiera calor en su ingle! El papa hubo de ser más contundente: «De amore igitur quae scripsimus olim iuvenes, contemnite o mortales, atque respuite, sequimini quae nunc dicimus et seni magis quam iuveni credite. Nec privatum hominem facite quam pontificem: Aeneam

51.— Así lo ve Ivette Martí Caloca (2017).

reiiците, Pium suscipite» (*apud* Ruiz Vila 2006: 96)⁵². También la moral de la *Tragicomedia* hubo de ser puesta en duda por lectores como fray Antonio de Guevara, uno de los escritores más populares del Renacimiento español, quien en su *Relox de Príncipes* (1529) dictamina:

maldigo y reniego de muchos vulgares libros que ay en España, los quales como unos relojes quebrados merescían echarse en el fuego para ser otra vez hundidos (...) porque ya tan sin vergüença y ya tan sin conciencia se componen oy libros de amores del mundo (...) Compassion es de ver los días y las noches que consumen en leer libros vanos, es a saber: a Amadís, a Primaleón, a Duarte, a Lucrecia, a Calixto, con la doctrina de los grandes osaré dezir que no passan tiempo, sino que pierden el tiempo, porque alli no deprenden cómo se ha de apartar de los vicios, sino qué primores ternán para ser más viciosos (*apud* Snow 1997: 123-124).

¿Se referirá Guevara a la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus*? Sea lo que fuere, advertimos una vez más que las pretensiones moralizantes no deben ser barrera para considerar de modo genuino el erotismo de los personajes. Es que, como bien explica Pedro M. Cátedra, *La Celestina* se confecciona en un ambiente de «erotología naturalista universitaria» en el que proliferaban numerosas obrillas *de amore*, unas en apariencia serias, como el *Breviloquio de amor e amición* del Tostado y otras más abiertamente irónicas y literarias como el *Tratado de cómo al ome es necesario*

52.— Ruiz Vila, igual que otros tantos críticos, da fe al carácter moralizante de la *Historia de duobus amantibus* aludiendo a una evolución de Piccolomini con respecto al erotismo. De joven, el italiano fue partidario de que los jóvenes debían experimentar el erotismo para aprender a vivir en este mundo, pues «Qui numquam sensit amoris ignem aut lapis est aut bestia» (*apud* Ruiz Vila 2002: 2628). Él mismo llegó a experimentarlo bastante, llegando a embarazar a una mujer casada. Lo interesante del caso es que el joven envía una carta justificatoria a su padre explicando que no debería ser reprobado, pues un hijo siempre es motivo de alegría y no de pesar, y más aún un nieto. Y concluye diciendo: «Non video, cur tantopere damnari coitus debeat, cum natura, quae nihil perperam operatur, omnibus ingenerit animantibus hunc appetitum, ut genus continuaretur humanum» (*apud* Ruiz Vila 2006: 24). Al mismo argumento naturalista, tan en boga en la época, recurren Euríalo y Celestina. Con todo, para Ruiz Vila (2002) —igual que para Francisco Socas (1995)—, el Piccolomini adulto rechaza el erotismo por considerarlo dañino y enfermizo. A los cuarenta años, proclama: «stomachatus sum, nauseam mihi Venus fecit» (*apud* Socas 1995: 926). De ahí que Ruiz Vila vea en la *Historia* un punto de inflexión en el pensamiento del italiano, confiéndole sinceridad al carácter reprobatorio, ampliado luego con la epístola que enumera los *remedia amoris* (véanse la edición de Socas 1995 y las interpretaciones de Ruiz Vila 2002). Yo no estoy tan seguro de concederle a Piccolomini, o al papa Pío II, la intención moralizante de su obra, pues tal vez la «náusea» que Venus le provoca al cuarentón tenga más de evasión de la embarazosa e infamante etiqueta de *luxuriosus senex* (de la cual también se hubo de cuidar Petrarca; véase Rico 1974: *passim*) y de estrategia eclesiástica que de auténtica conversión. Otro tanto confiesa Pleberio cuando dice haberse librado de las brasas del amor al llegar a los cuarenta años (XXI: 344).

amar, atribuido también (quizás espuriamente) al Tostado. Y todos estos tratados, que tienen en común el elemento ficticio y casi siempre van acompañados de alguna coartada o justificación moral, se remontan a un naturalismo amoroso nada ajeno al empleado cazarmente por Juan Ruiz⁵³. Trasvasadas tales doctrinas salmantinas a odres formales nuevos, se convierten en magma literario romance, a veces peligroso y a veces risible, que podría darle la razón a Juan de Mena cuando afirma que «hablar de amor más es cosa lasciva que moral» (he parafraseado en esta oración a Cátedra 2001: 295-296). Así, *La Celestina* se pergeña en un mundo literario e intelectual muy específico que habría sido en primera instancia bastante cerrado y restringido (2001: 307; 2008). Vienen muy a cuenta las siguientes palabras de Cátedra:

No doy menos relieve a la sexualidad natural que implica a todos los personajes y a sus comportamientos eróticos, que a las declaraciones de Rojas cuando quiere hacernos creer que su obra es una *reprobación de amores* escrita con fines educativos. La afirmación de Rojas es, sencillamente, una afirmación poética, no desde luego ética; escribiendo lo que escribe, se sitúa en la misma línea de la tratadística amorosa. En realidad una y otra cosa se traduce en palabras, en tejido textual, y si el primer aspecto, el sexual comunitario, es una cuestión de estilo y de ambiente, el otro es una cuestión de invención retórica, un modo de situarse en un marco literario compartido por otros escritos que, precisamente por ello, considero homólogos. (2001: 309)

Y es precisamente por tal homología que los creadores de la historia de Calisto y Melibea no solo habrían tenido en cuenta los modelos literarios y teóricos que pululaban en tales décadas, sino que también habrían hallado material valioso en una obrita como la de Piccolomini, que tan rápido llegó a ser un *best seller* internacional y que tan cercano como en 1496 había sido traducida al castellano en el mismo mundillo salmantino. Un estudiante como Rojas —y quienquiera que hubiese escrito el primer auto de *La Celestina*⁵⁴—, acaso participe del corrillo interesado en la mate-

53.— Además de Cátedra (1989 y 2001), véanse Rico (2002), Heusch (1993) y Márquez Villanueva (2005).

54.— En el primer auto hallamos en boca de Celestina las mismas conclusiones divulgadas en el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*: «Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quejoso; y no lo juzgues por eso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el Hacedor de las cosas fue puesto, por que el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo cual perecería. Y no sólo en la humana especie, mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vege-

ria de amores y testigo de cómo los decretos de Natura obraban sobre la carne débil de sus compañeros estudiantes⁵⁵, habría sabido leer muy bien la historia de Euríalo y Lucrecia. En Euríalo, que a menudo se muestra como una caricatura del caballero medieval (Ruiz Vila 2006: 100), fácilmente habría encontrado inspiración a la hora de delinear el débil carácter de Calisto en contraposición a la rareza literaria que representa Melibea, no tan lejana de la enamorada Lucrecia⁵⁶. Ambas protagonistas, a fin de cuentas, necesitan de estos enamorados simplones para poder desarrollarse plenamente como personajes de acción y únicos en su tradición. Dice el narrador que Lucrecia «tenía en cuerpo de muger corazón varonil» (171). Lo mismo podríamos decir de Melibea, inconforme de las obligaciones de su «género femíneo». Estamos ante dos personajes femeninos cuya rebeldía erótica no solo rechaza, sino que transforma gran parte de la tradición heredada. No cabe duda de que la esencia literaria de Melibea es erótica: la joven reza de modo erótico, lee de modo erótico, vive de modo erótico y aun muere de modo erótico. Y ello, a mi parecer, sin hacerla una prostituta ni una de esas lujuriosas irrefrenables que impiden la castidad del hombre, al modo de Alfonso Martínez de Toledo. Todo lo contrario: Melibea asume su sexualidad del modo más natural posible, aun con el peso y la angustia traducida en culpa de la postura adoptada por Occidente. En gran medida, podríamos afirmar que la rebeldía de Melibea frente al erotismo tradicional es paralela a la de Rojas frente a la literatura que lo precede. Y me atrevo a sugerir que en la Lucrecia de Piccolomini, sin duda su antecedente literario más cercano, hallamos algo así como la semilla que habría de germinar hasta florecer en la que hoy consideramos la tan humana Melibea.

tativo, algunas plantas han este respecto...» (I: 68). También el Euríalo de Piccolomini recurre a los mismos argumentos naturalistas para convencerse a sí mismo de que debe seguir sus pulsiones eróticas: «Natural es esta pasión aun a los brutos animales: las aves y toda cosa viviente la sienten. ¿Para qué, pues, me pongo en resistir a las leyes de natura? Todas las cosas vence el amor. Yo, aparejado estó de le obedecer» (179). El traductor castellano simplifica bastante el pasaje original, si bien conserva todo su sentido.

55.— Sobre la lujuria universitaria, véase Márquez Villanueva (1993: 124 y ss.), quien llega a elocuentes afirmaciones como la siguiente: «La España inquisitorial, casticista y cristiano-vieja fue siempre una sociedad abiertamente misógina a la vez que fornicadora» (155).

56.— Ruiz Vila señala con acierto: «Piccolomini siente especial simpatía por este personaje; la define con todo detalle, mientras que, por el contrario, Euríalo queda ligeramente desdibujado al tiempo que no goza del mismo aprecio por parte de Eneas» (2006: 98). Lo mismo podríamos decir de Rojas. Para Emilio de Miguel Martínez, con razón, «Melibea es uno de los personajes más cabalmente diseñados y desarrollados por Rojas, con comprensión y cariño extraordinarios hacia su condición y circunstancias» (2000: 61).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos.
- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, eds. (2000), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- BELTRÁN, Rafael (1990), «Las “bodas sordas” en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 70.1-2, pp. 91-117.
- BERNDT, Erna Ruth (1963), *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Madrid, Gredos.
- BLASCO, Javier (2015), «En el nombre de Venus: un arte de amar español del siglo XVI», *Lasciva est nobis pagina... Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, pp. 37-67.
- CAPELLANUS, Andreas (1985), *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. bilingüe de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo.
- Carmina Burana* (1978), trad. Lluís Moles y prólogo de Carlos Yarza, Barcelona, Seix Barral.
- CÁTEDRA, Pedro (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2001), «Envío», en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 271-320.
- (2008), «Lectura, polifonía y género en la *Celestina* y su entorno», en *Lectures de La Célestine*, dir. Virginie Dumanoir y Ricardo Sáez, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 103-124.
- CÁTEDRA, Pedro, et al., eds. (2001), *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- CASTRO GUIASOLA, Florentino (1924), *Observaciones sobre las fuentes literarias de ‘La Celestina’*, Madrid.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976), *La malattia d’amore dall’Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- CURTIS, Ernst Robert (1955), *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, vol. 2.
- DELICADO, Francisco (2013), *La lozana andaluza*, eds. Folke Gernert y Jacques Joset, Madrid, RAE.
- DEYERMOND, Alan D. (2008), «“El que quiere comer el ave”: Melibea como artículo de consumo», *Medievalia*, 40, pp. 45-52.

- DI CAMILLO, Ottavio (2010), «When and Where was the First Act of *La Celestina* Composed: A Reconsideration», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*»: Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow, coord. Devid Paolini, vol. 1, Nueva York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 91-157.
- DRONKE, Peter (1968), *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 2 vols.
- (1995), *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Ariel.
- FRANK, Rachel (1947), «Four Paradoxes in *The Celestina*», *Romantic Review*, 38.1, pp. 53-68.
- FRENK, Margit, ed. (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 2 vols.
- (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2015), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra.
- FRIEDMAN, Lionel J. (1965), «Gradus Amoris», *Romance Philology*, 19.2, pp. 167-177.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1965), *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- GOTTIFREDI, Bartolomeo (1912), «Specchio d'amore. Dialogo di messer Bartolomeo Gottifredi nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi», en *Trattati d'amore del Cinquecento*, ed. Giuseppe Zonta, Laterza, pp. 249-304.
- HEUSCH, Carlos (1992), «*La Célestine et la tradition amoureuse médiévale*», *Les Langues Néo-Latines*, 279, pp. 5-24.
- (1993), *La philosophie de l'amour dans l'Espagne du XV^e siècle*, tesis doctoral, París, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- LACARRA LANZ, Eukene (2000), «El erotismo en la relación de Calisto y Melibea», en *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 127-145.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1992), *Un Kāma Sūtra español*, Madrid, Siruela.
- LUCENA, Luis de (2001), «Repetición de amores», ed. Miguel M. García-Bermejo, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, eds. Pedro Cátedra et al., Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 93-160.
- MARCIALES, Miguel (1983), *Sobre problemas rojanos y celestinescos*. [Carta al Dr. Stephen Gilman a propósito del libro "The Spain of Fernando de Rojas"], Mérida, Universidad de los Andes.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1993), *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- (2005), «La salida de Melibea (Jean de Meung, Juan Ruiz y Fernando de Rojas)», en *Spain's Literary Legacy: Studies in Spanish Literature and*

- Culture from the Middle Ages to the Nineteenth Century. Essays in Honor of Joaquín Gimeno Casalduero*, eds. Katherine Gyékenyesi Gatto e Ingrid Bahler, Nueva Orleans, University Press of the South, pp. 139-166.
- MARTÍ CALOCA, Ivette (2017), «“Saltos de gozo infinitos”: Melibea como gran depredadora», *eHumanista*, 35, pp. 296-310.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (2011), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José M. (2005), «“Apártate allá, Lucrecia”. La violación de Melibea», en *La Celestina 1499-1999: Selected papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of La Celestina*, eds. Ottavio di Camillo y John O’Neill, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, pp. 165-187.
- MARTORELL, Joanot y Martí Joan de GALBA (2005), *Tirant lo Blanc*, trad. J. F. Vidal Jové y prologado por Mario Vargas Llosa. Alianza.
- MATOS, Kevin (en prensa), «“Siempre muere y nunca acaba de morir el que ama”: sobre la muerte del amante en algunos textos del medioevo epañol».
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1910), *Orígenes de la novela*, Madrid, vol. 3.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2000), «Melibea en amores: vida y literatura. “Faltándome Calisto, me falte la vida”», en *El mundo como contienda. Estudios sobre «La Celestina», Anejo 31 Analecta Malacitana*, ed. Pilar Carrasco, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 29-66.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2002), «“Mira a Bernardo” y los autores de *La Celestina*», *Medioevo Romanzo*, 26.2, pp. 296-310.
- (2003), «Piccolomini y la *Repetición de amores*», *Revista de Filología Española*, 83.3-4, pp. 299-209.
- (2004a), «*La Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72.1, pp. 77-99.
- (2004b), «Una nueva fuente de Luis de Lucena», *Bulletin of Spanish Studies*, 81.1, pp. 1-14.
- (2005), «Oriana y Melibea: de mujer a mujer», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 193-220.
- (2009), «Los prólogos en prosa de *La Celestina*», *Celestinesca*, 33, 2009, pp. 115-125.
- NARDI, Bruno (1959), «L’amore e i medici medievali», en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, ed. Giuseppina Gerardi Marcuzzo, Módena, Società Tip. Editrice Modenese, pp. 517-542.
- (1983), *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1957), *The Art of Love, and Other Poems*, ed. bilingüe de J. H. Mozley, Londres, Loeb.
- (1995), *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad. Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos.
- Pamphilus de Amore* (1977), eds. Lisardo Rubio y Tomás González Rolán, Barcelona, Bosch.

- PAOLINI, Devid (2010), «El Libro de buen amor y el amor descortés», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Pierre Civil y Françoise Crémoux, vol. 2 (CD-ROM), Iberoamericana, p. 46.
- PENNEY, Clara. L. (1962), Reseña de *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, por Alan Deyermond, *Symposium*, 16.3, pp. 237-238.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio (2001), «Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa», ed. Ines Ravasani, en *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*, eds. Pedro Cátedra et al., Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 161-217.
- (2006), *Cintia. Historia de dos amantes*, ed. José Manuel Ruiz y Vila, Madrid, Akal.
- (2012), *Historia de duobus amantibus. Histoire de deux amants*, ed. Isabelle Hersant, París, Les Belles Lettres.
- RAVASINI, Ines (2003), *Estoria muy verdadera de dos amantes. Traduzione castigliana anonima del XV secolo*, Roma, Bagatto Libri.
- RICO, Francisco (1974), *Vida u obra de Petrarca, I: Lectura del «Secretum»*, Chapel Hill, University of North Carolina
- (2002), «“Por aver mantenencia”. El aristotelismo heterodoxo en el “Libro de buen amor”», en *Estudios de literatura y otras cosas*, Madrid, Destino, pp. 55-91.
- RIQUER, Martín de (2012), *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan (1982), «El triunfo de las donas», en *Obras completas*, ed. C. Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional.
- ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina*, eds. Francisco J. Lobera, Guillerme Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, RAE.
- RUIZ, Juan (2015), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra.
- RUIZ VILA, José Manuel (2002), «La *reprobatio amoris* en la obra epistolar de Eneas Silvio Piccolomini», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, eds. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Carlo Brea, vol. III.5, Madrid, Laberinto, pp. 2625-2640.
- (2003), «Los preceptos del *De amore* de Andreas Capellanus en la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini», en *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*, eds. Ferran Grau Codina, Xavier Gómez Font, Jordi Péres Durà y José María Estellés González, Valencia, Universitat de València, pp. 589-599.
- (2006), «Introducción general» e «Introducción», *Cintia. Historia de dos amantes*, por Eneas Silvio Piccolomini, Madrid, Akal, pp. 11-54; 91-108.
- RUSSELL, Peter E. (1978), «La magia, tema integral de *La Celestina*», *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, pp. 241-276.

- SAN PEDRO, Diego de (2015), *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Hacia una historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822», *Celestinesca*, 21, pp. 115-173.
- (2017), «La metamorfosis de Melibea en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», *Celestinesca*, 41, pp. 153-166.
- SOCAS, Francisco (1995), «Remedios de amor en una carta de Eneas Silvio Piccolomini», *Kolaios*, 4, pp. 923-948.
- VIAN HERRERO, Ana (1990), «El pensamiento mágico en *Celestina*, ‘instrumento de lid o contienda’», *Celestinesca*, 14.2, pp. 41-92.
- WACK, Mary F. (1990), *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and its Commentaries*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- WHINNO, Keith (1982), «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Development of Spanish Golden-Age Fiction», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, pp. 243-255.
- YNDURÁIN, Domingo (1984), «Un aspecto de “La Celestina”», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 519-540.

MATOS, Kevin, «De Lucrecia a Melibea: la concepción del erotismo femenino en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Rojas», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 189-224.

RESUMEN

Llevaba bastante razón María Rosa Lida cuando afirmaba que Melibea carece de modelos preexistentes que ayuden a comprender la novedosa configuración de su carácter. Sin embargo, sí hay un personaje femenino que comparte con la protagonista rojana muchos más aspectos de los que se han identificado hasta ahora. Me refiero a la Lucrecia de la *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio Piccolomini. Para aquilatar tal afinidad, este ensayo explora el proceso de amores de ambas protagonistas a fin de constatar cómo se insertan en la tradición literaria y qué novedad presentan con respecto a esta. Esto permitirá reflexionar sobre la particular concepción del erotismo femenino que presentan estas dos obras.

PALABRAS CLAVE: erotismo, amor, *ars amandi*, *gradus amoris*, sexo.

ABSTRACT

It was quite accurate of María Rosa Lida to affirm that Melibea lacks the pre-existing models that allow us to comprehend the unorthodox configuration of her character. Nonetheless, there is a female character that shares many more aspects than the ones currently identified with this protagonist. I'm referring to Lucrecia from the *Historia de duobus amantibus*, by Aeneas Silvius Piccolomini. To appreciate such similarity, this essay explores the process of love of both protagonists with the purpose of substantiating how they fall into the literary tradition and what novelty they present with respect to it. This will allow us to reflect about a particular conception of female eroticism that is presented in both works.

KEY WORDS: eroticism, love, *ars amandi*, *gradus amoris*, sex.

