

ELISEU (*TIRANT LO BLANC*) ANTE EL ESPEJO DE LUCRECIA
(*LA CELESTINA*): RETRATO DE LA DONCELLA COMO
CÓMPLICE FIEL DEL AMOR SECRETO.*

Rafael Beltrán
Universitat de València

Uno de los primeros consejos que Ovidio, en su *Ars amatoria*, ofrece al amante que pretende conquistar a una doncella, es el de trabar amistad con la sirvienta de la joven deseada, con el fin de allanar el camino y facilitar el acceso:

Sed prius ancillam captandae nosse puellae
Cura sit accessus molliet illa tuos (vv. 351-52).¹

El poeta aconseja también que se averigüe hasta qué punto la sirvienta participa de la confianza de su ama, de manera que pueda la primera convertirse en cómplice fiel de los juegos secretos («tacitis conscia fida iocis»; v. 354). No se ha de ahorrar esfuerzo –continúa el gran maestro del amor– a la hora de tener la doncella a favor: ‘lo que pidas, si ella quiere, lo conseguirás fácilmente’ («Quod petis, ex facili, si volet illa, ferēs»; v. 356). Y algunos versos adelante, ante la pregunta retórica planteada sobre si conviene avanzar en esta *captatio* algo más allá, hasta el punto de seducir a la misma sirvienta («hanc ipsa prosit violare ministram» [v. 375]), el poeta razona que, aunque es cierto que algunas se vuelven más solícitas después de haber mantenido relaciones «a concubitu» con el amante, la cuestión, demasiado delicada, depende de cada caso. En consecuencia, acaba recomendando que si, con ocasión de dar y recibir mensajes de y para el ama,

* Este artículo se inscribe en el Proyecto de Investigación PB 95-1106 del Ministerio de Educación y Ciencia. Es una traducción revisada y actualizada del que lleva por título «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) a l’espill de Lucrecia (la *Celestina*): retrat de la donzella com a còmplice fidel de l’amor secret», publicado en la *Miscel·lània Joan Fuster*, I, ed. Antoni FERRANDO y Albert HAUF, Barcelona-Valencia, Departament de Filologia Catalana (Universitat de València)-Associació Internacional de Llengua i Literatura catalanes-Publicacions de l’Abadia de Montserrat (‘Biblioteca Abat Oliba’, 78), 1989, págs. 95-124. La revisión se ha limitado a modificar aspectos estilísticos o semánticos. No hay supresiones importantes. La actualización ha tenido por objetivo incorporar algunos pocos datos –casi siempre referencias bibliográficas– a la versión de 1989. Fuera de estos datos, hay poca información estrictamente nueva (la principal afecta a los comentarios que se justifican en las notas 14 y 16). Aunque básicamente coincidente con la anterior, considero más completa la presente versión del trabajo.

1. Sigo la edición bilingüe de José-Ignacio CIRUELO: P. Ovidio Nasón, *Ars amatoria / Arte de amar*, Barcelona, Bosch, 1983, pág. 84.

place la sirvienta al amante no sólo por su amabilidad, sino también por su cuerpo, vaya éste siempre por orden: «Fac domina potiare prius, comes illa sequatur!» (v. 385). Primero, conquistar a la doncella; después, si acaso, ya vendrá la criada.

Estos ilustrativos versos nos sirven para imaginar sendos triángulos que se forman con el vértice en dos curiosos personajes femeninos, presentes en dos obras que en principio se diría que están muy alejadas una de la otra, no sólo por la lengua original de escritura, sino por sus respectivas tradiciones literarias: *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*. Estos dos personajes pueden correr el riesgo de pasar desapercibidos al lector, como suele ocurrir con los secundarios que, además, reciben rara u oblicuamente las miradas de los críticos –en definitiva doblemente lectores–, más preocupados por lo que parece representativo que por lo que semeja –aunque tal vez no lo sea– anecdótico.²

Eliseu, la doncella de la Emperatriz de Constantinopla en *Tirant lo Blanc*, y Lucrecia, la doncella de la casa de Melibea en la *Celestina*, comparten algunos rasgos con la «ministra» o «ancilla» ovidiana, claro está que procediendo en ambos casos –aunque sólo en el de Lucrecia se ha puesto de manifiesto ese origen literario– de la correspondiente femenina del *servus fallax* de la comedia latina, a través de la comedia humanística. Se trata de doncellas que mantienen una extraña lealtad a la protagonista, cualidad que es claramente manifiesta cuando en un determinado momento han de hacerse cómplices de un grave secreto de ésta, relacionado –no haría falta decirlo– con el juego del amor. Este doble rasgo, el de la complicidad y la lealtad, las diferencia y las singulariza entre el resto de las servidoras, comparsas opacas de la trama o personajes que exclusivamente atienden a sus propios intereses. La complicidad provocará en las primeras un fuerte conflicto. La doncella se enfrenta al concepto tópico de fidelidad, entendida como deber no sólo hacia el ama, sino también hacia la casa en que vive, hacia la familia y, en definitiva, hacia el orden establecido. Sus opiniones, sus respuestas y su capacidad de reacción serán elementos clave, por tanto, para el éxito en el logro y desarrollo de las relaciones entre los amantes. Personajes secundarios son, en definitiva, absolutamente imprescindibles para la lógica de la acción en las obras.

2. No encuentro ningún estudio, ni mención particular, sobre el personaje de Eliseu en los libros más recientes dedicados a *Tirant lo Blanc*: Kathleen Mc NERNEY, «*Tirant lo Blanc*» Revisited: A Critical Study, Detroit, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies ('Medieval and Renaissance Monograph Series', IV), 1983; Edward T. AYLWARD, *Martorell's «Tirant lo Blanc»: A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, Chapel Hill, University of North Carolina Press ('North Carolina Studies in Romance Language and Literature', 225), 1985; ni tampoco yo mismo le dediqué una especial atención en mi libro, «*Tirant lo Blanc*»: *evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València, Institució Alfons el Magnànim ('Col.lecció Politècnica', 12), 1983. Hago extensiva esa apreciación a los libros de J. E. RUIZ-DOMÈNEC, *Set dones per a «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Columna, 1991 (Eliseu no es una de las siete elegidas); Giuseppe GRILLI, *Dal «Tirant» al «Quijote»*, Bari, Adriatica ('Biblioteca di Filologia Romanza', 36), 1994; y Joan M. PERUJO MELGAR, *La coherència estructural del «Tirant lo Blanc»*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert (Diputació d'Alacant)-Generalitat Valenciana ('Textos Universitaris'), 1995. En cuanto a Lucrecia, ni las notas esenciales de M^a Rosa LIDA, ni el buen trabajo de Katherine EATON dedicado al personaje (véase ns. 3 y 23, respectivamente, para las citas) han tenido continuaciones, que conozca, ni apenas matizaciones. El tratamiento de estudio comparativo que doy a este artículo justificará, confío, algunas repeticiones argumentales, innecesarias en otro tipo de trabajos, con las que se encontrarán los buenos conocedores de una o de las dos obras.

Tal vez sea necesaria una pequeña aclaración antes de emprender el estudio comparativo. No dirigiré las líneas que siguen a descubrir ninguna fuente nueva para estos personajes, pese a que en algún momento haga énfasis con insistencia en sus curiosas similitudes. Precisamente es un espacio de investigación que pienso que a lo mejor se podrá aprovechar, después de que haya quedado propuesta y hasta cierto punto establecida la aproximación intertextual entre ellos. M^a Rosa Lida ya habló de los posibles antecedentes del personaje de Lucrecia en la comedia humanística medieval.³ Bajo la influencia de su lectura, yo mismo he intentado seguir esos sabios rastreos, tratando de profundizar en torno a la idea de que muchos personajes y situaciones de *Tirant lo Blanc* –y justamente algunos de los personajes y de las situaciones más celebradas de la obra– podrían proceder del mismo mundo que tradicionalmente se reconoce como una de las vetas literarias principales de la *Celestina*, es decir, de la comedia elegíaca y humanística medieval. Si acaso, con más fidelidad hacia la segunda, porque en *Tirant lo Blanc* se hace referencia casi exclusivamente, a diferencia de la obra castellana, al mundo elevado de la corte. Y he fundamentado la hipótesis de que Fernando de Rojas o el primitivo autor de la *Comedia celestinesca* tuvieron que haber conocido el texto catalán, o bien en su original, o bien tal vez –aunque no tenemos noticias de traducción castellana hasta la edición de Valladolid, en 1511– en una versión ya traducida al castellano, total o parcialmente, en la última década del siglo xv.⁴ En este trabajo, mi pretensión es mucho más

3. M^a ROSA LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, págs. 642-58.

4. RAFAEL BELTRÁN, «Paralelismos en los enamoramientos de Calisto y Tirant lo Blanc: los primeros síntomas del ‘mal del amar’ », *Celestinesca*, 12, 2, 1988, págs. 33-53, y «Las bodas sordas en *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», *Revista de Filología Española*, LXX, 1990, págs. 91-117; «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís*, *Tirant lo Blanc* y la *Celestina*», en M^a Eugenia LACARRA, ed., *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, págs. 103-26; «La huella de *Tirant lo Blanc* en la *Celestina*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, vol. I, Salamanca, Biblioteca del Siglo XV-Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, págs. 169-79; y «Tres magas en el arte de la seducción: Trotaconventos, Plaerdemavida y Celestina», en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos, Valencia, Universidad, 1995, págs. 29-38. He de confesar que la hipótesis a la que me refiero más arriba ya no me parece tan firme y convincente como cuando redacté la versión primera de este artículo, y alguno de los trabajos citados. No habiendo elevado nunca esa hipótesis al terreno de la certeza, continúo recogiendo elementos que confirmen la idea de que los dos textos comparten en muchas ocasiones estereotipos, formulaciones, concepciones y plasmaciones literarias idénticas. La relación de *Tirant lo Blanc* con la comedia humanística solamente había sido sugerida –que conozcamos– por Juan Bautista AVALLE-ARCE, «Para las fuentes de *Tirant lo Blanc*», en *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 233-61 (esp. págs. 256-57), cuando, hablando del episodio de Felip y Ricomana en la obra, se confesaba «incapaz de poner el dedo en la fuente del *Tirant* para ese largo *intermezzo* cómico-amoroso, pero sí creo poder identificar el modelo general. Se trata, creo yo, del esquema más socorrido de la comedia romana (...), y que para la época de Martorell adquiría nueva y vigorosa vida en la comedia humanística». Posteriormente sólo Antony VAN BEYSTERVELDT, *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid, Porrúa, 1982, pág. 22, había relacionado *Tirant lo Blanc* con *Celestina*, pero de manera circunstancial, porque en el supuesto cambio de autoría del *Tirant* encuentra parecida conversión ideológica que en el proceso que va de *Amadís* a *Esplandián*, y este cambio se relacionaría con un trasfondo ideológico común, el dominante en el reinado de los Reyes Católicos. Sin embargo, el autor no alude nunca a una comunidad de fuentes o influencias entre ambos textos, aun reconociendo que «la singularidad atractiva, la unicidad de la novela de Martorell es debida en gran parte a la mezcla armoniosa de rasgos

sencilla. Se trata de hacer destacar los paralelos entre los dos personajes, para ver si el conocimiento de uno puede ayudar al del otro. Ir construyendo las vías de manera que, en un estadio posterior, podamos encontrar la raíz común que nos permita profundizar en el estudio de estos y de otros personajes más destacados de las dos obras. El intento de iluminar la relación entre estos dos personajes, de colocar a Eliseu frente al espejo de Lucrecia (y viceversa) puede parecer tal vez, si no baladí (por lo poco fundado), poco arriesgado o nada trascendente. No hay que confundir, sin embargo, falta de pretensiones o ambición crítica, con detenimiento, atención y cautela. En el estudio de *Tirant lo Blanc*, como en el de *Celestina*, tras años y años de logros críticos, es preciso caminar con tanteos y pasos muy pequeños si se quiere añadir algo a lo mucho ya hecho. Así, probablemente el análisis meticuloso de unos personajes de segunda importancia sea una buena cura de humildad. Letra pequeña, si es posible de buena caligrafía. Es el mejor homenaje que sé hacer a la personalidad literaria de Joan Fuster. Me habría gustado que, como buen ilustrado, hubiese sabido apreciar este insignificante destello de luz encendida en un rincón de los para mí aún muchas veces oscuros y confusos mundos de las dos obras.⁵

El personaje de Eliseu

Hemos hablado de personajes secundarios. En concreto, sobre Eliseu, la hija de otro secundario, el duque de Pera, podemos adelantar que acabará casándose con un tercer personaje auxiliar, el marqués de Luçana. Encerrada en el sobrio claustro que dejan estos dos insignificantes hombres, padre y marido, Eliseu podría ser confundida con el clásico personaje meramente informativo, que llena vacíos de narración y que lleva una existencia gris en la obra; el típico figurante plano, que pasa prácticamente desapercibido o con el que apenas hay tiempo de empezar a simpatizar. Eliseu adquirirá

heterogéneos en la constitución de los personajes principales». BEYSTERVELDT (pág. 28, n. 15) llega a confrontar una frase de la princesa Carmesina («muchas veces la lengua razona el contrario de lo que está en el corazón») con otra de Celestina («la propia lengua [...], que la fazen forçosamente confesar el contrario de lo que siente»). Giuseppe GRILLI, *Dal «Tirant» al «Quijote»*, sí ha aludido a la relación entre las dos obras, genéricamente (págs. 27 y 53-54), en un caso particular (pág. 199, n. 13), o refiriéndose a mis trabajos más arriba citados (págs. 87, 182 y 189). También Albert HAUF, «Seducció i Anti-Seducció: d'Ovidi a l'Heptamerón, passant pel *Tirant lo Blanch*», en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena REAL RAMOS, Valencia, Universidad, 1995, págs. 119-44 (véase pág. 134). Finalmente, creo que la apuesta por el estudio del acople entre ambos textos ha sido muy bien recogida y sintetizada por Emilio DE MIGUEL MARTÍNEZ, «*La Celestina*» de Rojas, Madrid, Gredos, p. 95: «Invito a asomarnos a las páginas del *Tirant lo Blanc*, advirtiendo de paso que la lectura de una novela de caballerías como ésta resulta de singular interés para calibrar acertadamente cuánto hay de paródico en la pintura que se nos hace del caballero Calisto y de sus relaciones con la dama Melibea (...) No parece sino que en *La Celestina* la peripecia amorosa de Calisto y Melibea es una acomodación, sintetizada por exigencias dramáticas y, en buena medida, paródicamente ejecutada, de este modelo de amores novelescos».

5. Téngase presente que el artículo, en su versión original, fue publicado en una *Miscel.lània* homenaje a Joan Fuster. En el ínterin, la fatalidad de su muerte no obliga a eliminar, sino, al contrario, alienta a mantener, aunque injustas por insuficientes, estas dos líneas de personal y sentido recuerdo.

solamente verdadero protagonismo cuando se desenvuelva la intriga entre la Emperatriz e Hipòlit. Pero incluso en estos momentos no llegará a tener suficiente consistencia, autonomía o personalidad literaria. No cabe duda de que su papel como doncella en *Tirant lo Blanc* es de menor importancia que los de Plaerdemavida o Estefanía, muchachas que representan, junto con los protagonistas Tirant y Carmesina, las actuaciones principales en el relato.⁶ Si parangonamos a Eliseu con las dos, especialmente con Plaerdemavida, se ve mermada aún más notablemente su presencia en la obra, una presencia que desde el principio parecía deslucida en el guión, puesto que Eliseu camina humilde y silenciosamente, de manera necesaria pero modesta. Sin embargo, repito, es precisamente esta modestia de figura de tercera o cuarta fila la que nos llama la atención, especialmente cuando comparamos el personaje –franqueando ya los límites de la propia obra– con el de Lucrecia en la *Celestina*, y comprobamos, en principio, cuanto menos una situación semejante de secundariedad que la que se da en Eliseu.

Hagamos el seguimiento pormenorizado de las contadas apariciones de Eliseu en *Tirant lo Blanc*. La primera vez que se nos presenta resulta ser una más dentro del desfile de doncellas que la princesa Carmesina organiza como gracioso ejército femenino para ir a la guerra: «Eliseu portava la gran bandera» (cap. 155, pág. 526).⁷ No se nos dice en este momento que sea hija del duque de Pera.⁸ Y de hecho, aparece en el mismo desfile una misteriosa «Saladria, filla del duc de Pera», que después no volveremos a encontrar más (Martorell, como Homero, también se adormecía de cuando en cuando). A partir de este momento y de este error, que perdonamos sin concederle mayor importancia, la presencia de Eliseu irá siempre ligada a la de su señora, la Emperatriz del imperio de Constantinopla y madre de Carmesina.

La Emperatriz, esposa del Emperador de Constantinopla, es solicitada en amores por el interesado Hipòlit, sobrino de Tirant.⁹ Comienza así uno de los episodios más divertidos de la novela, que ocupa los capítulos 248-64 de la misma. Las implicaciones posteriores que tendrán la aceptación y mantenimiento de esas relaciones serán ciertamente importantes. Al acabar la larga aventura africana de Tirant, la novela muestra cómo esos amores se reanudan (cap. 481, pág. 1.176). Y una vez muerto el Emperador, Hipòlit acabará casando con la Emperatriz, llegará a ser Emperador de Constantinopla (cap. 483, págs. 1.179-80) y su descendencia ocupará el trono del Imperio en el futuro

6. Hay otras mujeres que desempeñan papeles individualizados, pero en episodios concretos y no en toda la obra. Véase el citado libro de J. E. RUIZ-DOMÈNEC, *Set dones per a Tirant*.

7. Sigo la ed. de MARTÍ DE RIQUER: Joanot Martorell-Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc (i altres escrits de Joanot Martorell)*, Barcelona, Ariel, 1979.

8. El duque de Pera tiene cierto protagonismo en la obra. Se insinúa su pretensión al trono, mediante un posible matrimonio con la Princesa Carmesina (cap. 137, pág. 433). Sin embargo, desde el momento en que, por esa pretensión, se hace enemigo del funesto duque de Macedonia, el personaje pasa a ser dibujado con rasgos positivos (caps. 287-88).

9. La información de que Hipòlit es sobrino de Tirant no se nos proporciona hasta el final de la novela, cuando Tirant lo nombra heredero universal (cap. 469, pág. 1.149). Hasta ese momento, Martorell había adelantado, eso sí, que era «de França natural» (cap. 234, pág. 709) y del «linaje de la casa de Roca Salada» (cap. 238, pág. 721), es decir de la misma familia que Tirant.

(cap. 487, pág. 1.187). Ahora bien, el arrebató amoroso –más que impulso– inicial del amante Hipòlit no tiene una suficiente explicación psicológica y es inesperado y radical en sus consecuencias. Después de ser vencida dialécticamente –cierto que sin ofrecer demasiada resistencia– la Emperatriz consiente que Hipòlit, que acaba de demostrar en un capítulo anterior la poca validez que para él tienen las leyes del amor cortés, se pueda considerar su amante.¹⁰ Hipòlit pasa rápidamente, quemando las etapas de aproximación a la dama, de ser *fenhedor* y *pregador*; a *entendedor*; es decir, a amante consentido. La única condición que le impone la Emperatriz es mantener el secreto para evitar el escándalo. Como le dice:

la tua molta virtut e condició afable me força passar los límits de castedat, per veure't digne d'ésser amat. E si ab juraments dignes de fe me faràs segura que no ho sabrà l'Emperador ni altri per report de la tua llengua, elegeix tot lo que placent te sia» (cap. 260, pág. 751).

El paso siguiente para Hipòlit es hacerse *drutz*, amante. Pasar del «visus et alloquium» a los «contactus, basia, factum...»¹¹ A las mencionadas palabras de la Emperatriz, puerta abierta a los deseos carnales y las ambiciones políticas no relevadas de Hipòlit, se añade un *rendez-vous* para que el ardiente amante la espere aquella misma noche en la terraza al que da su habitación. Por la tarde, la Emperatriz hace cambiar las cortinas de raso de su cuarto por otras nuevas de brocado y seda, y hace perfumar el recinto y el lecho, con una excusa que evidencia la impotencia senil de su marido (hay otras pruebas de ella). Y miente, jugando maliciosamente con la excepcionalidad de la visita: «l'Emperador m'ha dit que vol aquesta nit venir ací, e desige-li fer una poca de festa perço com ha gran temps que no hi és vengut» (cap. 260, pág. 752). Después de cenar, vuelve rápidamente a la habitación, «dient que lo cap li dolia». Es un dolor de cabeza falso, que fuerza aún más el equívoco y obliga a alargar la situación. Y es precisamente en este momento cuando el narrador nos presenta a Eliseu, como si hasta ahora nunca hubiese aparecido (recordemos, sin embargo, la presentación del cap. 155): «e dix-li una donzella, qui es nomenava Eliseu, en presència de totes les altres: –Senyora, ¿vol vostra altesa que faça venir los metges perquè us donen remei?». La donzella, como vemos, hace una aparición tópica, interesándose solícita por la salud de la señora.

10. Este capítulo es precisamente la mejor justificación lógica de la aventura, porque Hipòlit transparenta su moderna mentalidad, la mentalidad de un verdadero *condottiere*. Me refiero a su conocido rechazo de los tiempos antiguos de la caballería: «E com, senyora!, ¿pensa vostra altesa que siam en lo temps antic, que usaven les gents de llei de gràcia? Car la donzella, com tenia algun enamorat e l'amava en extrem grau, dava-li un ramellet de flors ben perfumat, o un cabell o dos del seu cap, e aquell se tenia per molt benaventurat. No, senyora, no, que aqueix temps ja és passat. Lo que mon senyor Tirant desija bé ho sé jo: que us pogués tenir en un llit nua o en camisa...» (cap. 251, pág. 738).

11. Siguiendo los grados de aproximación amorosa que dicta Andrea CAPELLANUS: «primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur» (*Andrea Capellani De amore*, ed. Inés CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, pág. 86). En otras ocasiones son respetados esos grados. La Princesa Carmesina, sin ir más lejos, se mantiene siempre en la frontera peligrosa entre los grados tercero y cuarto, y solamente la franquea al final de la obra (cap. 436).

Los médicos llegan y le recetan reposo. Cuando se van, la Emperatriz, nerviosa, vuelve a hacer perfumar la cama y envía a dormir a sus doncellas. Pero cuando se levanta para ir a abrir la puertecilla que conduce a la terraza, donde se supone que la espera impaciente Hipòlit, la recién presentada Eliseu también se levanta, diligentemente, temiendo que su ama se encuentre mal. La Emperatriz la convence con mentiras y le dice que se ha incorporado para rezar una oración. El equívoco aumenta el clímax de ilegalidad de la acción, pero ayuda también a introducir gradualmente a Eliseu como involuntaria cómplice del secreto de los amantes.

Una vez tranquilizada, Eliseu vuelve a su cama. La Emperatriz puede ahora actuar libremente. Encuentra a su Hipòlit en la terraza, escondido, «estès per lo terrat perquè no pogués ésser vist per neguna part». El desenlace de este primer capítulo de su loca aventura merece la cita extensa:

... e dix-li que anassen a la cambra. E dix Hipòlit: —Senyora, la majestat vostra m'haurà de perdonar, que jamás entraré en la cambra fins a tant que lo meu desig senta part de la glòria esdevenidora. E pres-la en los braços e posà-la en terra, e aquí sentiren l'última fi d'amor. Aprés, ab grandíssima letícia, se n'entraren en lo retret (cap. 260, pág. 754).

Pocas veces tropezaremos, en textos literarios antiguos, con resoluciones tan bruscas y urgentes del deseo sexual, si no es en la esfera de los *fabliaux*.¹² Un amor como el sostenido entre la Emperatriz e Hipòlit no puede ser calificado más que de vicioso, el único emprendido por una mujer, en la famosa clasificación que explica Estefanía.¹³ Joanot Martorell no olvida —y no puede sancionar positivamente— la radicalidad en el comportamiento sexual de la pareja, que será reincidente y con agravantes. Así, cuando todavía están muy recientes las muertes de Tirant, el Emperador y Carmesina (en el cap. 478, pág. 1.170, se presenta la de esta última y el ascenso de las almas de los dos esposos al cielo), se dirá de la Emperatriz que «l'amava [a Hipòlit] més que a sa filla ni a si mateixa», y de su pareja:

No us penseu que en aquell cas Hipòlit tingués gran dolor; car de continent que Tirant fon mort, llevà son compte que ell seria emperador, e molt més aprés la mort de l'Emperador e de sa filla, car tenia confiança de la molta amor que l'Emperadriu li portava que, tota vergonya a part posada, lo pendria per marit e per fill; car acostumada cosa és de les velles que volen llurs fills per marits per esmenar les faltes de llur jovent e volen-ne fer aquella penitència (cap. 479, pág. 1.171).

12. Un importante trabajo centrado en el episodio es el de Juan Manuel CACHO BLECUA, «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la emperadriu», *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, págs. 133-69. Para J. M. CACHO, «la escena amorosa y primera cita entre esta pareja de enamorados de desigual edad reproduce unos esquemas bien conocidos de tradiciones romances (...). Me refiero a la tradición de los cuentos risibles, a la estructura del *fabliau*» (pág. 161). «En toda esta estructura sobresale la ingeniosidad de la mujer que no solamente deja a su marido engañado sino también contento» (pág. 164).

13. *Tirant*, cap. 127, pág. 407. Véase J. M. CACHO, «El amor...», págs. 153-55.

Y sin abandonar el terreno del amor vicioso, no pasarán ni dos días antes de que Hipòlit vaya a dormir con la viuda, quien:

...l'abraçà e besà estretament e passaren aquella delitosa nit molt poc recordants d'aquells que jaïen en los cadafals esperant que els fos feta l'honrada sepultura (cap. 481, pág. 1.176).

Pero retrocediendo al primer encuentro, tres de los cuatro grados de aproximación a los que se refiere Andreas Capellanus son neutralizados y despachados como uno solo, violento y desesperado, que refleja perfectamente la mezcla de amor adolescente y senil, angustiado y frustrado, pletórico pese a ser ridículo, por parte de los dos desiguales amantes. Los deleites amorosos («delits e llepolies», como los califica Martorell) continúan luego dentro, en la habitación, después de un breve intermedio de conversación, hasta que se hace de día y, «cansats de vetlar», se duermen (caps. 261-62, págs. 754-56).

A la mañana siguiente, vuelve a entrar en acción Eliseu, siendo involuntario testigo del resultado que han tenido los hechos de la noche anterior:

Com fon ja gran dia, la donzella Eliseu, que ja s'era acabada de vestir, entrà en la cambra de l'Emperadriu per demanar-li com estava, ni si volia res manar-li. Com se fon acostada al llit, véu un home al costat de l'Emperadriu que tenia lo braç estès, e lo cap del galant sobre lo braç, e la boca en la mamella. —Ai Santa Maria val! —dix Eliseu—. ¿Qui és aquest traïdor renegat qui ha decebuda ma senyora? (cap. 262, pág. 756).

La primera tentación de Eliseu es la de querer gritar auxilio. Cree ingenuamente en la inocencia de la Emperatriz y en la traición del violador, aunque haya encontrado a éste en posición tan infantil y poco criminal como es la de mamar de la teta de su falsa madre. «Fon la temptació de cridar grans crits, volent dir: —¡Muirá lo traïdor que ab cautela e ab decepció és entrat en aquesta cambra per posseir lo goig d'aquest benaventurat llit!». Después se lo piensa mejor, sospecha la complicidad («... negú no tinguera tan gran atreviment d'entrar allí sens voluntat sua...»). Comienza a preguntarse por la identidad del autor del atrevimiento («feia son poder de conèixer-lo e no podia, per ço com tenia lo cap baix e no el podia bé devisar»). Sin embargo, no hay tiempo que perder. La doncella ha de actuar rápidamente y con efectividad.

El peligro mayor lo representan las otras doncellas, de manera que sale y les comunica la prohibición de entrar en la habitación de la Emperatriz para no molestarla. Eliseu lo hace todo de manera casi mecánica, en silencio, sin despertar a los felices amantes, seguramente dándole vueltas todavía a la verdadera relación entre ellos. De repente, se hace necesaria todavía más urgencia. Es preciso apaciguar la curiosidad del propio Emperador, que acaba de llegar y está llamando a la puerta de la habitación. El delito está a punto de ser descubierto. Eliseu ya no tiene más remedio que despertar a su señora para que se levante inmediatamente (cap. 262, págs. 756-57).

La reacción de Eliseu ha sido diligentísima, pero no por propio convencimiento, sino más bien con el automatismo que requieren las decisiones tomadas ante problemas

inesperados. Sufre todo un proceso de aceleración psicológica, de maduración, obligada por el peso de tener que juzgar y actuar enfrentada a una serie de situaciones que nunca antes le habrían podido pasar por la cabeza. Su primer impulso, ciegamente fiel, sin entender nada de la evidente *liaison* y, por tanto, sin dudar de la inocencia del ama, había sido denunciar al intruso. Una vez templado el primer acaloramiento, le han venido a la mente los misteriosos preparativos de la noche anterior, los adornos de la habitación, los perfumes... Entonces se le ha desvelado la posibilidad, el mal pensamiento, en principio eliminado por absurdo, de que la Emperatriz fuera parte culpable de la aparición de la persona desconocida y, en consecuencia, protectora del incógnito. Eliseu ha tenido que actuar maquinalmente. Como fiel doncella que es, protegerá a su ama de los ojos denunciadores, de los «gilosos», de las calumniadoras y de su marido. Después ya habrá tiempo de admonizarla, de hacerle entender su temeridad y quizás –puede llegar a creer Eliseu en esos segundos vertiginosos de acelerados pensamientos– ponerla en el camino recto.

Esa actitud de Eliseu no implica aprobación moral ante un acto que, como veremos, considera grave y denunciado. De hecho, en estos momentos de nerviosismo, con el Emperador acabado de llegar y aporreando la puerta, ella, una simple doncella de poco más de catorce años, «enujada e no ab prou paciència ni ab molta discreció», riñe a la Emperatriz del siguiente modo:

Llevau, senyora, llevau, que la mort vos és veïna: lo trist de vostre marit toca a la porta e sap que ab desllealtat, en perjuí de la pròspera persona, l'haveu indignament ofès sens causa ne raó alguna.

La voz de Eliseu parece la voz de la conciencia colectiva, la voz superior de quien está libre de pecado. Y es que, efectivamente, si hay alguien libre de pecado, ese alguien es ella. Pero sorprende el grado de pomposidad que concede a su discurso, en oposición a las naturales exclamaciones anteriores («Ai Santa Maria val!», etc.), porque la reprimenda continúa en un registro que poco a poco se va desbordando extrañamente. Se alcanza así un tono hiperbólico que se nos antoja, en este contexto, francamente ridículo, aunque ilustre perfectamente el hecho de que a situaciones desmesuradas corresponden discursos desproporcionados. Leamos las frases que procede a declamar (están introducidas con una antítesis en la *vox dicendi*: «cridà ab veu baixa») a renglón seguido de las anteriores:

Qui és aquest cruel qui tanta dolor ab si porta que prop de vós estiga? És rei no conegut? Prec al sobirà Déu que corona de foc al cap li veja jo posar. Si és duc, en carçre perpètua lo veja jo finar. Si és marquès, de ràbia les mans e los peus li veja jo menjar. Si és comte, de males armes dega morir. Si és vescomte, ab espasa de turc lo cap fins al melic lo veja jo en un colp partir. E si és cavaller, en fortuna vàlida, en la mar, tota pietat a part posada, en lo més fondo fine sos dies. E si en mi habitàs tanta virtut com poseïa la reina Pantasilea, jo el ne fera penedir, mas lo trist costum és dolre e plorar» (cap. 262, pág. 757).

¿Corresponden estas frases extravagantes a la situación casi dramática en que se encuentran los tres personajes, con el Emperador al otro lado de la puerta, los amantes

durmiendo felices y Eliseu, en medio, como única posible salvadora *in extremis* del desatino? Claro está que sí que corresponderán a ella, si tenemos en cuenta no sólo que la escena se ha vuelto cómica –ha culminado el giro vodevilesco que Dámaso Alonso veía en algunos episodios humorísticos de *Tirant lo Blanc*–, sino también que las palabras de Eliseu forman parte de un cierto formulismo lingüístico que conviene examinar con algo de detenimiento. De un lado, como hemos dicho, está la exageración: «la mort vos és veïna», «corona de foc al cap», «finar», «menjar les mans»..., tan dura y truculenta que nos recuerda –y probablemente no iremos descaminados– el mundo de los sortilegios y conjuros. De otro, la utilización de la letanía anafórica: «¿és rei...?», «si és duc...», «si és marquès...», «si és comte...», «si és vescomte...», «e si és cavaller...», que nos conduce al mundo del juego y la adivinanza. ¿Cómo conjugar estos dos aspectos aparentemente contrapuestos? Hagamos una redistribución versificada del cuerpo central del párrafo:

És rei no conegut?

Prec al sobirà Déu que
corona de foc al cap
li veja jo posar.

Si és duc,
en carçre perpètua
lo veja jo finar.

Si és marquès,
de ràbia les mans e los peus
li veja jo menjar.

Si és comte,
de males armes
dega morir.

Si és vescomte,
ab espasa de turc
lo cap fins al melic
lo veja jo en un colp partir.

E si és cavaller...
[...]

E si en mi habitàs...
[...]
jo el ne fera penedir.

Observemos que tanto los enunciados hiperbólicos y de sortilegio como los de juego y versificación, remiten a elementos populares, de canción infantil o tal vez de romance.

En efecto, entre los conjuros y sortilegios de la tradición folclórica catalana encuentro algunos que se podrían emparentar sintáctica y léxicamente con el de Eliseu. En concreto, veamos el paralelismo sintáctico (las condicionales en anafóra) con los recogidos por Joan Amades como conjuros destinados a librar la casa de malos espíritus. En el nº 3.461:

Jesús, Maria i Josep,
 si hi ha una bruixa, ja la'n trec;
 si hi ha Nostre Senyor, jo me'l bec;
 si hi ha el dimoni, jo el llenço;
 si hi ha Nostre Senyor, jo el prenc.
 Jesús, Maria i Josep,
 s'hi ha cap bruixa, jo la'n trec
 ab el bastó de sant Josep,
 catric-catrec.¹⁴

Igualmente, el subjuntivo desiderativo como expresión perlocutoria de un anhelo de castigo, en el nº 3.462:

En nom de Déu, jo obro la porta;
 que cap mala persona o mala cosa
 que la vulgui passar,
 al moment quedi morta;
 que cap lladre ni traïdor
 pugui passar el seu forat.
 Melaneu, melaneu,
 així sigui el nom de Déu.¹⁵

Este último conjuro, según Amades, «es deia en obrir la porta de casa per primera vegada al dia per tal que no hi poguessin entrar mals esperits, bruixes ni malefics». Y este mismo deseo, añadiendo el castigo de la decapitación, que también expresa Eliseu en su conjuro, se encuentra en el nº 3.463: «que cap lladre ni malvat / de forçarla sigui gosat / que li quedi el cap tallat / o el cos escorterat». El castigo del fuego, como es natural, aparece también, aunque en otro grupo de conjuros; por ejemplo, en el nº 3.507: «passaràs del foc i quedaràs cremat».

Tengamos presente la definición clásica que da Malinowski sobre la magia como respuesta a la sensación de desesperanza que tienen el hombre o la mujer en un mundo que no puede controlar. La perplejidad y desasosiego que han embargado a Eliseu ante una situación que escapaba totalmente de sus previsiones se liberan a través de un conjuro aprendido quién sabe de quién y en qué situación. Aquí, como se hace con las oraciones, es repetido con automatismo, pero a diferencia de lo que ocurre con éstas, el enunciado es conminatorio (hay otras diferencias de fondo entre oraciones y conjuros,

14. Joan AMADES, *Folklore de Catalunya*, vol. II (*Cançoners: cançons, refranys, endevinalles*), Barcelona, Ed. Selecta, 1951, págs. 802-03. Este nº 3.462 se encabeza: «perquè en beure aigua es posi bé», y se anota como «pròpia de la quitxalla barcelonina de quan érem infants».

15. Cantada por Rosalía Planqués, en 1903. Se encabeza: «per alliberar la casa de mals esperits».

claro está, nada menos que las que median entre la religión a la magia). Hipòlit no es un demonio, ni un mal espíritu, pero sí, en principio, un «lladre», o un «malvat», o un «traïdor», como dan los conjuros de tradición oral, un espíritu maléfico que Eliseu quisiera expulsar del recinto clausurado cuyas puertas ha forzado sorpresiva e inexplicablemente. De más amplio a más estrecho, de más fácil a más difícil, el extraño ha ido franqueando el palacio, luego la habitación, se ha introducido en el lecho y ha infectado el cuerpo de la Emperatriz. La impotencia de Eliseu ante la situación descontrolada no le deja más recurso que el de utilizar la palabra como acción.

Eliseu está definitivamente demostrando aquí que es todavía una niña, una púber en situación poco apropiada para ella, que no sabe utilizar correctamente el discurso de los adultos y que aprovecha las hiperbólicas y monstruosas truculencias que desde siempre han acompañado las canciones infantiles (incluyendo conjuros algunas de ellas) con el objeto de valorar y denominar hechos para ella equiparablemente monstruosos, como aquellos con los que se acaba de topar: un hombre, probable encarnación de un espíritu o del mismo demonio, durmiendo en la cama nada menos que con la Emperatriz de Constantinopla.¹⁶

Claro que todo esto es hiperbólico y, por eso, ridículo. Dice mucho, en este sentido, la comparación que emplea Joanot Martorell para el tono del discurso, riéndose de los despropósitos que él mismo ha colocado en boca de Eliseu: «Com l'Emperadriu se véu despertar en tan mal so, pijor que de trompeta (...) restà immoble que no pogué parlar». Los gritos sordos de Eliseu ahora se nos dice que son paradójicamente trompeteros o estridentes, y que dan la voz de alarma. Habría tal vez que leerlos, como decía Alonso de Proaza a propósito de algún pasaje de la *Celestina*, a la vez «llorando y riendo». El hecho es que aquí «mal so» y «pijor que de trompeta» tienen un sentido plurívoco. Se trata de indicar que el discurso de Lucrecia es estridente, y no tanto por el elevado volumen de su voz (el Emperador tras la puerta no debe oírla y el narrador nos ha dicho que habla «... ab veu baixa»), como por la alteración y desproporción («no ab prou paciència ni ab molta discreció»), y asimismo por el sentido acusador y conminatorio que comporta. Eliseu ha pronunciado su conjuro con reprimida histeria, y su grito amortiguado ha resonado en los tímpanos de la Emperatriz como el chillido insoportable y antipático de una niña que, por suerte o por desgracia, ha sido lo suficientemente madura como para captar y avisar del peligro de esa situación imposible. Así, por encima de su tono infantil, es conjuro de reto, que comporta una acusación de inmoralidad, y que

16. Los últimos párrafos, que incluyen ejemplos de conjuros, aportan una información que no se hallaba en la versión original de este artículo. Los ejemplos extraídos del folclore ayudan a atenuar la contundencia de alguna de las afirmaciones que en esa versión primera hice acerca de la identificación de los versos con una canción infantil y, en consecuencia, acerca de Lucrecia como una niña que declamaría ese eco de canción. No creo, sin embargo, que la puesta en evidencia de la relación de estos versos con los de un conjuro (más que, como creía allí, con una canción), invalide la hipótesis de partida de que Lucrecia es una niña que no sabe controlar suficientemente la correspondencia entre palabras y acciones. Se sabe que las fórmulas de exorcismo, conjuro y sortilegio, así como las canciones o romances de contenidos truculentos o implicaciones eróticas (romances de incesto y de adulterio), ocupan un lugar muchas veces predilecto y muy asiduamente frecuentado en el cancionero infantil.

es recibido, naturalmente, como un «mal so» por quien no es consciente —o cierra los ojos a la evidencia— de que aquello sea realmente tan inmoral. Se trata del enfrentamiento entre el delirio menopáusico de la Emperatriz, que quiere disfrutar con pasión la decadencia o insatisfacción de su sexualidad y, en el extremo opuesto, el grito disonante de la joven que acaba de darse cuenta de lo que significa esa sexualidad para ella hasta el momento desconocida, captándola como mezcla de placer y sufrimiento, necesidad y prohibición.

La reacción de Hipólito bien podría haber neutralizado esta situación exagerada, pero su comportamiento temeroso desdramatiza la tensión y agudiza el tono de farsa *in crescendo* de la escena. Para no ser descubierto o conocido por Eliseu, se escabulle entre las sábanas («posà lo cap davall la roba»), hace bajar también a la Emperatriz hacia los pies de la cama y, desde allí, inútilmente escudados los dos por las sábanas —como vemos, el miedo de Hipòlit no es menos infantil que el de Eliseu—, pregunta a la Emperatriz cuál es el problema. Ésta responde ampulosamente, como contagiada por el tono exagerado del aviso de Eliseu: «... ara veig que aquest dia serà estat lo principi e fi de tota la tua felicitat e delit, e darrer terme de la tua vida e de la mia». Hipòlit, amedrentado, adopta la actitud consecuentemente infantil que le corresponde y estalla en lágrimas como un niño de pañales: «pres-li gran pietat de si mateix, així com aquell qui en semblants negocis jamés s'era vist, e ab poca edat que tenia, féu companyia a l'Emperadriu servint-la de llàgrimes més que de consell ni remei». Su primera reacción ha sido, por tanto, la esperable en un niño (y Martorell no deja de recordar «la poca edat que tenia»): el terror. Hemos de pensar en un mozalbeta apenas mayor que Eliseu, de como mucho quince años, la edad en la que en la Edad Media los jóvenes podían comenzar a tomar parte en la lucha. Lo que sigue a continuación confirma este infantilismo. Hay una desproporción entre palabras y acciones igual a la que encontramos en Eliseu, especialmente ridícula cuando trata de representar la figura del héroe —ni siquiera la del hombre hecho y derecho— que evidentemente no es. Así, ante la tragedia que le anuncia la Emperatriz: «...pregà a la donzella que li fes gràcia que li portàs l'espasa qui en lo retret estava, e dix, cobrant ànimo: —Ací vull pendre martiri davant la majestat vostra e retre l'esperit, e tendré la mia mort per ben espletada».

Naturalmente, la Emperatriz no le hace ni caso. Al contrario, seguramente despierta en ella la sensatez olvidada. Comprueba por una rendija de la puerta que su marido y los médicos conversan tranquilamente, sin sospechar nada de lo que ocurre dentro. La tranquiliza saber «que no és res del que Eliseu m'ha dit». Todavía hay solución. Obliga a Hipòlit a volver a esconderse. Toma la iniciativa y se comporta como la madre experimentada y amorosa que protege a su hijo. La poca edad de Hipòlit se destaca dos veces más, especialmente a través del magistral detalle de cogerlo de las orejas para besarlo, indicando así, además del tierno y posesivo gesto maternal, la pequeña estatura del muchacho: «tornà corrent devers Hipòlit e pres-lo per les orelles e besa'l estretament e dix-li: —Lo meu fill...». De esta manera finaliza una graciosa y tensa escena llena de sorpresas, susurros, lloros, suspiros..., todo ello provocado por los excesos de dos, si no niños, adolescentes. Se ha confabulado la precipitación, inexperiencia y exageración de ambos, y el resultado ha estado cercano al caos o al drama.

Pero el episodio aún continúa, cuando entran el Emperador y los médicos, jugando con una serie de equívocos, que se inician con la explícita alusión al mito de Fedra y que pueden hacer las delicias de la crítica freudiana: «... te ets enamorat de ta mare...» Porque la Emperatriz dirá que ha soñado con el retorno de su hijo (muerto poco antes de la llegada de Tirant, se nos había anunciado ya, y de edad parecida a Hipòlit) y aprovechará la confusión para estar cerca del amante incluso en público. Martorell exprime las enormes posibilidades del malentendido, que los lectores modernos leemos amplificadamente debido a las fuertes implicaciones edípicas de toda esta relación ilícita.¹⁷

Cuando los médicos y el marido se van, la Emperatriz hace salir de la habitación a todas las doncellas, con la excepción de Eliseu. Serena, altiva y dominante, obliga a Eliseu a continuar en la complicidad: «Puix la sort ha permès tu has hagut a sentir en aquests afers, done orde que de tot ton poder vulles servir a Hipòlit més que a la mia persona» (cap. 262, pág. 761). Pese a las cautivadoras promesas de pagar con dinero y un buen matrimonio el servicio, Eliseu acepta a regañadientes, manifestando claramente su disconformidad:

Ja no m'ajut Déu –dix Eliseu– si jo tinc voluntat neguna a Hipòlit de servir-lo ne menys en amar ne honrar-lo, mas per suplir al que em mana la majestat vostra ho faré; altrament no em volria ésser abaixada en terra per pendre una agulla per ell, ans vos dic jamás portí més mala voluntat a home del món com faç a ell des que l'he vist en tal so estar prop de vostra altesa: ¡lleó famejant volria que li menjàs los ulls e la cara e encara tota la persona!

Nuevamente habla Eliseu como la niña exaltada que hemos visto, cuando recuerda su visión reciente. Apenas modifica uno de los deseos del exorcismo: «... de ràbia les mans e los peus / le veja jo menjar», que pasa aquí a «¡lleó famejant volria que li menjàs los ulls e la cara...!». Y asume («en tal so...») el tono con que describía el narrador el despertar de la Emperatriz: «Com l'Emperadriu se véu despertar en tan mal so, pijor que de trompeta». Eliseu sigue sin saber contener la rabia furibunda hacia el intruso, una posesiva y egoísta falta de aceptación propia de los niños. Por eso hace servir frases proverbiales: «altrament no em volria ésser abaixada en terra per pendre una agulla per ell», y exclamaciones precipitadas por la ofuscación, como la del deseo truculento que acabamos de comentar.

Eliseu ha de obedecer el mandato de su señora, que le ordena esconderse en un cuartito, mientras los amantes reposan del deleite durmiendo. El contraste entre la felicidad de los unos y el lloro desconsolado de la otra es puesto en evidencia por Joanot Martorell: «se pres fortment a plorar. E los dos amants restaren en lo llit tant que ja era quasi hora de vespres com ells se llevaren e trobaren la donzella que encara estava plorant». Ante esta renuencia obstinada a aceptar los hechos, por vez primera se le plantea a la Emperatriz «el dubte que no descobrís llur fet». Sin embargo, la donzella le

17. Véanse los comentarios sobre el sueño que hace Patricia BOEHNE, *Dream and Fantasy in Fourteenth and Fifteenth Century Catalan Prose*, Barcelona, Hispam, 1975, en especial págs. 133-35.

confirma su promesa de lealtad: «jo faré tots los serveis que poré a Hipòlit per contemplació de la majestat vostra». Y de este modo pasa a una situación de servicio forzoso a Hipòlit y le lleva comida a su escondite. Sin embargo, continúa dejando clara su oposición al intruso, actuando con una displicencia fría y distante: «Hipòlit la posava en noves ab moltes burles, e ella jamés le responia sinó en lo que tocava a son servir» (cap. 262, pág. 762).

Resume el narrador que «en semblant ventura e delit estigué Hipòlit dins lo retret per una setmana». Como la Emperatriz piensa que lleva ya demasiado tiempo encerrado, le hace un rico regalo con el fin de despedirlo espléndidamente. El regalo consiste en un collar de oro, con una piña llena de gruesos rubíes como piñones. La primera reacción del aturdido Hipòlit es la de rechazar el precioso presente, pero la Emperatriz insiste, con el argumento de la cortesía: «no refuses jamés res que ta enamorada te done».¹⁸ Sinceramente agradecido, Hipòlit le pregunta, rendido y servil: «Doncs, senyora, què ordenau de ma vida? Què voleu que faça?». Como única contraprestación, preocupada con toda lógica por si el Emperador algún día entra de repente y descubre el enredo, ella le solicita que abandone temporalmente su habitación. La respuesta de Hipòlit evidencia una mezcla de bondad y flema. Bondad sumisa porque «...se pres a riure e ab cara afable e humil gest...». Y flema porque las palabras que introduce con ese gesto y ese tono, por el hecho de ser inesperadas y desproporcionadas, todavía resultan mucho más interesantes. Comienza a contar a las dos –y que sean dos las oyentes es muy importante, como veremos–, ama y doncella, un cuento que ocupa todo un capítulo (cap. 263) y cuyo contenido parece imprescindible resumir para comprender la reacción y cambio de comportamiento posteriores de Eliseu.

Hipòlit comienza la narración, contando, a propósito del regalo y la propuesta de separación de la Emperatriz, que a él le pasa como «a un home que era molt congoixat de cruel fam, així com jo d'amor». El hombre en cuestión se pierde en un bosque y no encuentra salida. Llega a un castillo, cerca del cual descubre un viñedo, al que se aproxima con el fin de saciar su apetito. Ignora que, desde una ventana del castillo, el caballero señor del territorio observa sus movimientos. Éste envía a un criado para que, sin decir nada al extranjero, controle sus pasos y se los cuente. El servidor le detalla cómo, en principio, el visitante toma los racimos y los devora a mordiscos, sin cuidado de separar verdes de maduros. Vuelve a ver qué sigue haciendo y comunica al del castillo que continúa cogiéndolos a puñados. La tercera vez transmite que ya no los come tan avariciosamente, sino tomando los granos de cuatro en cuatro o de cinco en cinco. Finalmente, la cuarta vez advertirá que ya va buscando exclusivamente los maduros, comiendo la pulpa y tirando el pellejo. Es entonces cuando el caballero, que hasta ese momento había aceptado de buena gana que el hambriento extraño comiera hasta saciarse, lanza un grito y le dice al servidor: «Vés, cuita, e digues-li que ixca de la mia vinya, que ara la'm tala tota».

18. Recuérdense sólo los consejos de la madre a Perceval, en el caso de que encuentre a alguna dama o doncella que le ofrezca un regalo, en *Li contes del Graal* de Chrétien de TROYES, vv. 531-35: «Mas s'ele a anel en son doi / ne a sa corroie almosniere, / se par amor ou par fioiere / le vos done, bon m'ert et bel / que vos em portez son anel».

Parece que el cuento de Hipòlit puede proceder de una tradición floclórica, aunque no se haya descubierto modelo conocido. Tampoco lo hay, al parecer, ni en el folclore español ni en el hispanoamericano, para un episodio que obligatoriamente nos viene a la memoria al leer el de *Tirant*. Me refiero al de las uvas que devora Lázaro –que «dos a dos y tres a tres y como podía las comía»– en el *Lazarillo de Tormes*.¹⁹

Pero aquí lo que prioritariamente nos interesa conocer es el sentido que extrae Hipòlit de la facecia. Resulta evidente de sus palabras:

Tal demostració fa la majestat vostra, senyora, a mi, que só entrat en aquesta cambra, e menjava los raïms a mossos i grapades, de quatre en quatre e de cinc en cinc, l'altaza vostra no em deia que me n'anàs, ni de l'Emperador que deguéis venir ni entrar ni reconèixer vostres cambres. Mas ara, que menge los grans d'u en u, me donau comiat e dieu-me que me'n vaja.²⁰

El cuento, aplicado de manera elegante e inteligente al terreno de las relaciones sexuales mantenidas hasta el momento –locamente apasionadas primero, plenas de unos arrebatos que forzosamente habían de ir mitigándose–, acabaría plausiblemente con el acompañamiento gestual o la mueca irónica de quien se siente menospreciado o, mejor, de quien teatraliza la simulación de ese sentimiento de desapego o menosprecio, y lo hace como licencia traviesa que enriquece, en el momento de la despedida temporal, la coquetería del juego amoroso: «Jo só content d'obeir lo manament de vostra altaza». Una vez más falta contar con pistas sobre la posible entonación o modulación de frases como ésta. Faltando éstas, sólo podemos imaginar aproximaciones hipotéticas.

Tanto la facecia como su aplicación han sido graciosas y oportunas. Lo que resulta más imprevisible es la reacción de Eliseu (que, de hecho, no había sido presentada hasta este momento como oyente del cuento de Hipòlit):

Com Eliseu hagué oït lo parlar d'Hipòlit, li caigué tant en grat e féu-ne tal rialla del plaer que hi pres que fon cosa de gran admiració, per ço com en tots aquells dies no l'havien vist poc ni molt riure ni alegrar... (cap. 263, pág. 765).

La seria y moralista Eliseu, la puritana doncella que no había consentido nunca dar su aprobación a la relación adúltera que había de callar, se transforma radical y repentinamente por el simple hecho de escuchar un divertido cuentecillo de boca de su hasta el momento acérrimo y diabólico enemigo. De visceralmente enemiga a visceralmente amiga. De nuevo nos encontramos con la radicalización propia de un personaje inmaduro. Ello justifica su cambio de actitud, que será ya definitivo:

Hipòlit, senyor, tant és lo plaer que he pres en lo que haveu dit a ma senyora, car conec com a home de bon sentiment li haveu coneguda la calitat, per què us promet, a fe de gentil dona, que tots los dies de ma vida vos seré tan parcial e favorable

19. *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco RICO, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 97*.

20. PERUJO, *La coherència*, pág. 172, señala: «Sembla clar que Hipòlit es refereix metafòricament a les relacions sexuals que ha mantingut amb l'emperadriu durant tota la setmana. L'emperadriu ha permès que el seu amant obtinga des del primer moment la consumació de l'amor («a mossos y a grapades»)...»

com és Plaerdemavida a la Princesa, e quant més, no de menys, e guardar-vos tot lo dret vostre que no sia d'altri, puix la bona sort vostra vos hi ha portat.

Hipòlit, bien contento –no hay que decirlo– por el inesperado cambio de predisposición expresado por Eliseu, contesta igual de impulsivamente:

se llevà del costat de la senyora e anà devers Eliseu e besà-la, e li féu infinides gràcies de la gràcia que per mitjà d'ella havia obtesa. E així fon feta la pau.

«E així fon feta la pau...» Es el final perfecto para cerrar una historia, la historia de un conflicto, la historia de la doncella que odiaba al amigo de su señora hasta que un buen día le escuchó contar un cuento, cambió de opinión sobre él, y desde entonces no dejó ya nunca de estimarlo. Claro está que la transformación no ha sido tan fácil. En las palabras de Eliseu se descubre, en primer lugar, el deseo reprimido de vengarse o, por lo menos, burlarse de su ama («le haveu coneguda la calitat...», le dice a Hipòlit con sorna cómplice). Pero a continuación está el sentido que puede tener el cuento, para ella, como *exemplum* revelador del valor del erotismo. Y es éste un aspecto que requiere una más detenida explicación, que intentaremos a partir del examen del personaje celestinesco de Lucrecia. Porque, desgraciadamente, no contamos con más información sobre Eliseu en *Tirant lo Blanc*. Sólo se añadirá que confirma su buena voluntad hacia el joven amante, influyendo directamente en la Emperatriz para que ésta le dé un número de joyas suficiente para independizarse de Tirant y mantenerse solo (caps. 263-64, págs. 765-67). Pero no hay datos sobre cómo habrían continuado sus relaciones con Hipòlit, o con la propia Emperatriz.

Evidentemente, a Joanot Martorell le interesaba mostrar el cambio radical de Eliseu. Modela al personaje para hacer más brusco, exagerado y divertido su viraje psicológico; también para que la facecia de Hipòlit surta efecto en el receptor intra-textual que es ella, y así repercuta en nosotros, lectores. De hecho, al final de la novela, se menciona a una «Elisea, filla del duc de Pera» que, sin duda, ha de coincidir con nuestra Eliseu. Esta Elisea es ofrecida, en plena fiesta de enlaces matrimoniales varios, como premio de guerra al marqués de Liçana, almirante del Imperio: «E donà-li per muller una singular donzella, criada de l'Emperadriu, nomenada la bella Elisea, filla del duc de Pera, que no en tenia més que aquesta» (cap. 466, pág. 1.144). El editor o el tipógrafo puede confundir el nombre, o el narrador olvidarlo, pero hay una extraña caída en el interés por un personaje que cumplió un papel importante en un momento de la novela y sobre el que ahora, además de introducirlo como si nunca antes se hubiera presentado, se comete el error de apuntar que era la hija única del duque de Pera.²¹

21. MARTÍ DE RIQUER, como recuerda PERUJO, *La coherència*, págs. 222-25, ya había señalado algunas incongruencias en los nombres. No sólo entre la hija del duque de Pera, Eliseu, Elisea o Saladria, sino también entre Hipòlit y un Hipòlitus que se menciona una vez, o entre el marqués de Liçana y el de Liçana.

El personaje de Lucrecia

Creo que el personaje de Lucrecia, la criada de Alisa en la *Celestina*, bien pudiera ser considerado, con el referente de Eliseu, ante su espejo, como el de otra muchacha, si no niña, que comienza criticando abiertamente el comportamiento amoroso de su ama y que, por algún motivo no del todo claro, acabará siendo una de sus más ardientes defensoras, cómplices e incluso amiga del amante. Si éste, Calisto, ha de hacer alguna cosa más que lo moralmente permitido para conseguir esa conversión es una cuestión discutible y, como veremos, discutida. Si Calisto, sin embargo, quería seguir los consejos del maestro Ovidio, o las pautas de Hipòlit, sin llegar a recurrir a la posibilidad que contemplaba el primero, es decir, «violare ministram», había de lograr previa o paralelamente a la captación de la voluntad de Melibea, convencer al enemigo en casa, a la fiel Lucrecia.

Antes de que Lucrecia tome la palabra en la *Celestina* ya sabemos algunas cosas sobre el personaje, gracias a la información de Celestina. Cuando descubre su presencia, manifiesta: «E lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia: no me será contraria» (auto IV, pág. 87).²² Según estas palabras, parece —y se lo parece a Celestina— que nos vamos a encontrar con otro cómplice potencial («no me será contraria»), que hará fácil liga con las actitudes de colaboración de Areúsa y Elicia, como prima de esta última. Sin embargo, el comportamiento de la joven Lucrecia demostrará que su complicidad no es tan evidente como pudiera en principio pensarse. De hecho, Fernando de Rojas crea y desarrolla un personaje con personalidad bien diferenciada de las dos discípulas de Celestina. Lucrecia comienza con secas réplicas a Celestina (autos IV y X), y aunque no llegue nunca a ser un grave impedimento para los objetivos de ésta, tampoco facilitará nada las cosas su comportamiento desde el principio receloso, como el inicial de Eliseu hacia Hipòlit, basado en la sospecha de intenciones deshonestas de la vieja hechicera.

Muy interesante resulta, a este respecto, su actitud entre avergonzada y atolondrada cuando, en el primer acto en el que hace aparición la criada, Alisa, la madre de Melibea, le pregunta con quién habla:

ALI. ¿Pues por qué no le dices?

LUC. ¡He vergüenza!

ALI. Anda, boba, dile. No me indignes con tu tardanza.

LUC. Celestina, hablando con reverencia, es su nombre» (IV, pág. 89).

De este breve diálogo, Katherine Eaton, en un importante artículo dedicado exclusivamente al personaje de Lucrecia, deduce que la muchacha quiere engañar o despistar a Alisa para evitar que ésta conozca su relación con Celestina.²³ Evidentemente

22. Seguiré siempre, en las citas, esta edición: Fernando de ROJAS, *La Celestina*, ed. Dorothy S. SEVERIN, Madrid, Alianza, 1969.

23. Katherine EATON, «The Character of Lucrecia in *La Celestina*», *Annali dell'Istituto Orientali di Napoli-Sezione Romanza*, 15, 1973, págs. 213-25.

hay una fuerte contradicción entre el alegre saludo con que Celestina es recibida por Lucrecia («Celestina, madre [...], seas bienvenida») y esa vergüenza ante su «señora la vieja», como Lucrecia nombra a Alisa para diferenciarla de su otra ama joven, Melibea. No es extraño, pues, que Eaton opine que hay malicia e hipocresía por parte de Lucrecia. Parece claro que logra su propósito de engañar a Alisa: «After so much hesitancy and embarrassment «viendo el desamor que debes de tener a essa vieja», how should Alisa guess that it was Lucrecia who first offered Celestina a friendly welcome, and invited her into the house?». Sin dejar de reconocer un cierto grado de malicia, matizaría esta ponderación negativa. Veo también en ese diálogo –tal vez, no lo niego, conscientemente influido por el comportamiento de Eliseu– algo de la indecisión y timidez («¡He vergüenza!») de la joven que, un poco ridícula, un poco supersticiosamente, no se atreve a nombrar a un personaje para ella tabú (con fuertes connotaciones religiosas) como es Celestina: «Celestina, hablando con reverencia...» Con todo, insisto en que no veo que haya que excluir la malicia tras la posible simulación de vergüenza a la hora de pronunciar un nombre que Lucrecia conocía perfectamente. Eso sí, esa posible falsedad no provendría, pienso, de una complicidad anterior con Celestina (reconoce no haberla visto desde hacía tiempo por «estos barrios no acostumbrados»), sino de un intento, ante su señora, de alejarse, de desclasarse del mundo del que procede, que es en definitiva el de Alicia y Areúsa, y que Celestina le acaba de traer como un mal aire o un mal presagio. Lucrecia es otro tipo de sierva, muy diferente de aquéllas –como después reconocerán las dos–, consciente de esa diferencia, y que no quiere seguramente perder las ventajas con las que cuenta.

Lucrecia habla como la niña que acaba de protestar e inmediatamente se está excusando. Se comporta en principio como Eliseu, es decir, como una niña tímida y algo simple. Por ejemplo, cuando Melibea dice a Celestina: «Figúraseme que eras hermosa», Lucrecia, aparte, se ríe. Lo sabemos por Melibea, que la riñe: «¿Qué hablas, loca? (...) ¿De qué te ríes?» (IV, pág. 92). Posiblemente Lucrecia se esté comportando como esos niños que inocentemente ríen al escuchar (o sólo al pensar en escuchar) sus propios chistes: «¡Hy! ¡Hy! ¡Hy! ¡Mudada está el diablo!...» (IV, pág. 92). Si Eaton ha apuntado acertadamente que el insulto implica una relación metafísica entre Celestina y el diablo, precisamente es bien propio del lenguaje infantil revelar con inconsciente atrevimiento y precipitación ese tipo de asociaciones que un adulto pensaría más de dos veces antes de osar poner de manifiesto. La relación con el diablo nos trae a la memoria el exorcismo de Eliseu: «Prec al sobirà Déu que corona de foc [de demonio] al cap li veja jo posar». De hecho, cuando Celestina se da cuenta de que Lucrecia, precisamente por su inmadurez e imprudencia, puede resultar un verdadero lastre («¡Ya, ya, perdida es mi ama! (...) Fraude hay (...) que mal va este hecho», dirá Lucrecia en aparte [IV, pág. 100]), le compra su silencio. Y lo hace con dos bagatelas que una muchacha experimentada habría seguramente rechazado: «¡Hija Lucrecia! (...) darte he una lejía, con que pares esos cabellos más que el oro. No lo digas a tu señora. Y aun darte he unos polvos para quitarte ese olor de la boca...» (IV, pág. 101). Y Lucrecia –claro que en la *Tragicomedia* y no en la *Comedia*– contesta inocentemente: «¡Oh Dios te dé buena vejez, que más necesidad tenía de eso que de comer» (IV, pág. 101).

Lucrecia se nos dibuja al inicio como la vigilante de una moral estrecha, la moral dominante –y falsa– de los adultos, que tantas veces asumen en sus formas los niños incluso de manera más extrema que los propios adultos. Cuando Celestina consigue el «cordón» de Melibea, tras la primera conversación con ella, Lucrecia se escandaliza porque sospecha consecuencias irremediabilmente funestas a partir de esta primera donación: «¡Ya, ya, perdida es mi ama!» (IV, pág. 100). Por otra parte, como cómplice de Melibea, ésta le confiesa el miedo que le causa su opinión, por rigurosa y por inflexible. Sus palabras traslucen un temor profundo a poder verse denunciada por su criada, y por eso insisten en la fidelidad: «¡Oh mi fiel criada Lucrecia! ¿Qué dirás de mí?» (X, pág. 153). Esta desconfianza hacia Lucrecia hizo pensar a M^a Rosa Lida que Lucrecia era la única de las criadas que resultaba honesta, incluso más honesta y recta que la propia señora, Alisa.²⁴

Sin embargo, como bien ha puesto de relieve Eaton, la alabanza de Melibea hacia la fidelidad de la criada es prueba no de la virtud objetiva de Lucrecia, sino de la equivocada valoración que Melibea hace de los seres que la rodean, empezando por la que nombra, y por tanto considera, su «fiel secretaria» y «buena maestra», Celestina.²⁵ Basta confrontar las opiniones de M^a Rosa Lida con las de José Antonio Maravall, para quien Lucrecia, al igual que Pármeno, demuestra «progresivamente su despego por su ama, se deja llevar a una complicidad fríamente consentida con el vicio y revela atracción por el placer desordenado, concupiscencia, egoísmo...»²⁶

El auto IX nos descubre algunas notas interesantes acerca de Lucrecia. Dos frases bastarán para dar una información preciosa. La primera, de Celestina: «Que aun a ella [a Lucrecia] se le entiende desto que aquí hablamos; aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad» (IX, pág. 148). Palabras a las que se añaden las complementarias de Areúsa: «... que es verdad, que éstas, que sirven a señoras, ni gozan deleyte ni conocen los dulces premios de amor» (IX, págs. 148-49). El monólogo de Areúsa, desproporcionadamente largo, si tenemos en cuenta que se pronuncia en el intervalo que va entre el momento que Lucrecia llama a la puerta y el momento en que se le abre («Mas agora cese esta razón, que entra Lucrecia»), sirve para marcar bien claramente las diferencias entre las doncellas ligadas al servicio de la casa y las doncellas libres –y que se jactan con orgullo de serlo–, como la misma Areúsa. Lucrecia es un miembro desclasado de sus orígenes, representados por Areúsa y Elicia. Cuando lleva el mensaje de Melibea utiliza un registro lingüístico distinto del de Celestina y sus discípulas, seguramente ridículo para ellas. Es el código de la casa donde trabaja, de la clase con la que convive y a la que aspira a integrarse: «Buena pro os haga, tía y la compañía. Dios bendiga tanta gente y tan honrada». Por eso Celestina le contesta con sorna: «¿Tanta, hija? ¿Por mucha has ésta?».

En este acto, sin embargo, comienza a tener lugar también el cambio de dirección de Lucrecia que conducirá a que su favor sea ganado por Celestina. Su primera

24. LIDA, *La originalidad*, pág. 643.

25. EATON, «The Character», págs. 213-14.

26. J. A. MARAVALL, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1973, pág. 86.

intervención, tras el saludo y tras haber escuchado las palabras de Celestina en torno a su glorioso pasado, es irónica y crítica, poniendo de manifiesto la distancia real entre las palabras sobre aquella supuesta época dorada y la verdad del trabajo de prostitución: «Trabajo tenías, madre, con tantas mozas, que es ganado muy penoso de guardar» (IX, pág. 150). Sin embargo, lo cierto es que los discursos de Celestina cautivan a Lucrecia y la dejan tan absorta o abobada que llega a olvidar el mensaje del que era portadora: «con la memoria de ese tan alegre tiempo como has contado, y así me estuviera un año sin comer, escuchándote...» Desde su «encerramiento», desde su vida diferente, al escuchar los recuerdos de Celestina añora «aquella vida buena (...) que me parece e semeja que esté yo agora en ella» (IX, pág. 152). Con todo, ese transporte de la imaginación no le hace perder –al menos por el momento– su personalidad y su singularidad respecto a las otras. Ha sido un lapso, pero también una prueba de la debilidad de sus convicciones morales. Como quien despierta de una alucinación malsana, Lucrecia se rebela frente a la tentación y acaba gritando a su interior, acusatoria, contra Celestina, cuando ésta se vuelve a referir hipócritamente a Melibea: «¡Assí te arrastren traydora! ¿Tú no sabes qué es?» (IX, pág. 153). Lo dice aparte, como hará siempre que hable en contra de Celestina de ahora en adelante. Quizás porque acaba de delatarse en público al confesar su deleite escuchando la «memoria ... alegre», está ahora aprendiendo a callar cuando hace falta, a diferenciar entre tener opiniones y manifestarlas de manera en ocasiones inoportuna.

Este aprendizaje se muestra en las siguientes intervenciones de Lucrecia, en el auto X. Son, al parecer, nuevamente favorables a Celestina.²⁷ Por ejemplo, la guía amablemente: «Detente un poquito... (...) Entra y espera...». Sin embargo, por lo visto, Celestina no se fía del todo de ella, y cuando en otro aparte Lucrecia demuestra estar perfectamente al tanto del proceso de seducción («El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cautivádola ha esta hechizera» [X, pág. 157]), la vieja, después de maldecir, igualmente en aparte, la presencia impertinente de la joven («Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá; escapóme Dios de Pármeno, topóme con Lucrecia»), consigue que Melibea haga salir a Lucrecia de la habitación. Es aquí cuando Lucrecia, aun obedeciendo («Ya me salgo, señora»), sentencia, una vez más en aparte, el definitivo: «¡Ya, ya; todo es perdido!» (X, pág. 57). En efecto, solamente cuando ella ha salido osa Celestina pronunciar el nombre de Calisto, asociándolo al remedio curativo del mal de la doncella (X, págs. 157-59). Y cuando Celestina se va, Melibea se siente en la obligación de justificarse ante Lucrecia: «Amiga Lucrecia, mi fiel secretaria, ya has visto cómo no ha sido más en mi mano». Y le promete recompensa por su secreto: «Tú serás de mí tenida en aquel grado que merece tu fiel servicio» (X, pág. 161). Encajonada entre las dos partes, ¿cómo no había de variar la actitud moral de Lucrecia? Su respuesta está mediatizada por esta doble presión: «... pues ya no tiene tu merced otro medio sino morir o amar, mucha razón es que escoja por mejor aquello que en sí lo es» (X, págs. 161-62). Esta conclusión desconcertante revela incapacidad de ayuda por parte de Lucrecia y tal vez, una vez más, falta de madurez. Como dice Eaton:

27. EATON, «The Character», págs. 222-23.

Lucrecia makes it seem as though Melibea has an easy choice between love or death. But for all her supposed powers of observation, Lucrecia is not capable of discerning that the sort of love wrought by Celestina is inseparable from death.²⁸

¿Falta de madurez o lucidez? Lucrecia ha entendido que Melibea está ciega a todo lo que no sea amor; que no ve término medio: «no tiene ... otro medio sino morir o amar». Se lava las manos en el asunto. En la adición del texto de la *Tragicomedia* respecto al de la *Comedia* se amplía retóricamente y hace más complejo el sentido de la renuncia de Lucrecia a cambiar la opinión de Melibea: «sufría con pena, callaba con temor, encubría con fieltad...» (X, pág. 161). Ha cumplido con su deber mientras ha podido. Cuando ve que es ya imposible continuar, desiste definitivamente y escoge el camino más sencillo, además de ser el que menos problemas de conciencia frente al concepto de fidelidad le puede crear: la obediencia ciega y la colaboración. Y la intervención de Lucrecia a partir del acto XII confirma tanto la una como la otra, añadiendo algunos aspectos más, bastante interesantes y originales, como veremos. Las indecisiones de Lucrecia se han acabado. La doncella demuestra que ahora sabe bien a las claras lo que quiere. Se ha producido un cambio notable en la definición del personaje. ¿Tal vez porque han ocurrido algunas cosas que se nos pide, como lectores, presuponer, o algunos hechos sobre los que no se nos ha dado suficiente información?

Contemplemos esta posibilidad. En el auto XII, el de la primera cita de Calisto con Melibea, Lucrecia introduce a Calisto. Es de noche, no hay luz, y Calisto la confunde al principio con Melibea. Más extraño resulta el hecho de que Lucrecia reconozca la voz de Calisto sin que se los haya mostrado antes juntos: «... que sí es, que yo le conozco en la voz» (XII, pág. 171). A este reconocimiento se añade el impetuoso abrazo con el que Lucrecia recibe a Calisto en el auto XIX.²⁹ Melibea habrá de reprimirlo, a instancias de Calisto:

Lucrecia, ¿qué sientes, amiga? ¿Tórnaste loca de placer? Déjamele, no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no me ocupes mi placer (XIX, pág. 222).

Ante esta escena, Eaton sugiere dos posibilidades: primera, que Calisto hubiera cortejado sin éxito a Lucrecia antes que a Melibea, posibilidad que de nuevo nos llevaría a la lección del *Ars amatoria* ovidiana y que también deja abierta Andrea Capellanus en su tratado *De Amore*; segunda, que conozca a Calisto por haber tenido amores con Tristán. Esta segunda hipótesis se basa en el hecho verdaderamente curioso de que se dirija a Tristán con un «mi amor...» al fin del auto XIX.³⁰ Alan Deyermond añade una tercera:

28. EATON, «The Character», pág. 223.

29. En los autos intermedios, entre el XII y el XIX, ampliación de la *Tragicomedia*, Lucrecia solamente tiene una intervención poco importante en el auto XVI (págs. 205-07), cuando escucha desde detrás de la puerta a Pleberio y Alisa hablando sobre Melibea.

30. EATON, «The Character», pág. 223, y n. 11.

otra posibilidad, que me parece más probable, es que el encuentro de Calisto a principios del auto I no sea el primero sino el último de un cortejo sin éxito.³¹

Es, pues, evidente que los abrazos de Lucrecia a Calisto no se justifican tan sencillamente como decía M^a Rosa Lida, por el hecho de «la mayor intimidad y menos distancia que había en otros tiempos entre amos y criadas».³² Deyermond, en concreto, señala que «la matización sexual en tales escenas es inconfundible, y que la reacción de los otros personajes la confirma».³³

La reacción de Lucrecia después de la fatídica muerte de Calisto y durante el auto que resta no revela nada nuevo que ilumine los problemas planteados por su comportamiento en los autos XII y XIX. Su tarea, desde aquel momento, continuará subordinada a los deseos de Melibea, a la que acompaña como leal servidora hasta momentos antes de su suicidio. En todo caso se caracterizará, ante la inmovilidad de la doncella atenazada por el dolor, por un sentido eminentemente práctico, tanto que incluso puede llegar a parecer excesivamente frío y desapasionado:

¡Agora en placer, agora en tristeza! (...) Levanta, por Dios, no seas hallada de tu padre en tan sospechoso lugar, que serás sentida (...) Llamaré a tu padre y fingiremos otro mal, pues éste no es para se poder encubrir (XIX, pág. 225).

La del fingimiento como solución más acertada continúa siendo su propuesta ante Pleberio (XX, pág. 226). Devolviéndole la misma arma de la mentira, sin embargo, Melibea se deshará de Lucrecia con el propósito de quedar sola en la torre desde donde se suicidará (XX, pág. 227).

Eliseu y Lucrecia ante el espejo

Es el momento de comparar los dos personajes, tan lejanos y cercanos a un tiempo. Por un lado, nos encontramos con que la transformación de Lucrecia ha sido radical en un sentido: el de la complicidad. Y lo ha sido, sobre todo, en relación con el amante de su señora, Calisto. Por lo que respecta a la fidelidad, Lucrecia es un modelo, y no hay razones de peso para suponer en ella los engaños y maldades en las que caen los otros criados (todo lo más dudas o debilidades). Pero volvamos a la relación con Calisto. Primero, cuando es un desconocido para ella, lo rechaza de plano con los argumentos de una moral recibida y acatada (autos IV, IX y X). Después, no sabemos muy bien por qué razones, sin ni tan sólo haber sido mostrado su encuentro con él en la trama, es recibido por ella calurosa y afectuosamente. Es el mismo giro de ciento ochenta grados que efectuaba la actitud de Eliseu con respecto a Hipòlit. Ahora bien, en el caso de Eliseu el narrador nos ofrecía –aunque pudieran no ser en absoluto convincentes– unas supuestas motivaciones del cambio en esa actitud. Éste se daba por la sencilla razón de que Hipòlit,

31. Alan D. DEYERMOND, «Divisiones socio-económicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*», *Celestinesca*, VIII, 2, 1984, págs. 3-10 (pág. 7).

32. LIDA, *La originalidad*, pág. 645.

33. DEYERMOND, «Divisiones», pág. 5.

el amante, contaba una graciosa facecia. La joven, al parecer con la misma conformidad con la que el niño se accontenta con la canción de cuna o el cuento antes de dormir, quedaba convencida para siempre y tranquilizada su conciencia.

Ahora bien, los pocos datos que ofrece el personaje de Lucrecia en la *Celestina* nos enseñan que tal vez había algo más y que el cuento de la viña posiblemente servía como algo más que como convencimiento. En mi opinión, se trataba de un relato que elegantemente desplazaría o sustituiría el forzoso paso de iniciación a la sexualidad por parte de Eliseu. La niña que no captaba, al inicio del episodio, las implicaciones sexuales del encuentro de su señora con Hipòlit, que conjuraba a éste, como si fuera un espíritu venido del más allá, con letanías e hiperbólicas maldiciones, que no entendía –y por eso llora desconsolada hasta siete días– la realidad sexual del amor..., esa misma niña pasa a ver cómo se iluminan los misterios amorosos cuando el *exemplum* de la facecia contada por Hipòlit obra en todo su sentido alegórico y descubre su desbordante contenido erótico. Una vez sabedora de esos arcanos, se vuelve cómplice voluntaria de un amor que no volverá a criticar nunca más.

Éste es el bajo precio con el que pagan los amantes el servicio de la complicidad: la contemplación del amor, el descubrimiento de su secreto. Contemplación, por tanto, en el sentido literalmente visual, como en el caso de Lucrecia o, como ahora veremos, el de Plaerdemavida, o en el sentido de aprendizaje, como en el caso de Eliseu. Por eso produce perplejidad la presencia de Lucrecia, explícitamente señalada, durante el encuentro amoroso de Calisto y Melibea en el auto XIX. La visualización del amor de los otros vale a la doncella, en tanto que conocimiento, como rito de iniciación sexual. La contemplación del acto sexual por parte de Lucrecia es equivalente en complicidad a la contemplación del mismo acto en el famoso sueño de Plaerdemavida.³⁴ Plaerdemavida es otro ejemplo, si cabe más evidente, de muchacha «iniciada» visualmente en el amor, cuando escudriña a través de una rendija de la puerta los juegos eróticos entre Tirant y Carmesina, por una parte, y Diafebus y Estefanía por otra, que culminan, en el caso de estos últimos, con el desfloramiento de la doncella.

Al igual que en el caso de Plaerdemavida, en Lucrecia el proceso de erotización por simpatía, por imitación, parece claro. En primer lugar, como hemos visto, cuando Lucrecia recibe tan efusivamente a Calisto que obliga a que Melibea, escandalizada, le tenga que llamar la atención: «Lucrecia (...) ¿Tórnaste loca de placer? Déjamele, no me le despedaces (...), no me ocupes mi placer» (XXI, pág. 222). Pero en mi opinión, no se entienden estas palabras de advertencia –de riña poco severa– si no son dirigidas a un interlocutor que es neutro sexualmente, o que se considera (tal vez erróneamente) todavía como inocente sexualmente, es decir, como una niña asexuada. El tono de estos reproches no es violento, como lo sería de entrar realmente en juego los celos, o la lucha por el objeto de deseo. Calisto es aquí, durante estos pocos segundos, un juguete o una golosina en manos de otra niña que no es rival para quien tiene la capacidad de comprar

34. PERUJO, *La coherència*, pág. 172, pone en paralelo, junto a otros elementos, el sueño que la Emperatriz cuenta a su marido y el sueño fingido de Plaerdemavida.

la prolongación sin freno del placer. Insisto en que tal vez por error de apreciación de Melibea. Melibea probablemente no sabe que Lucrecia está madurando a la carrera, está creciendo y precisamente gracias a la complicidad que le ha permitido aprender lo que es el amor. Por eso dirá, al contemplar a Calisto y Melibea en pleno duelo amoroso:

Mala landre me mate si más los escucho. ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaciendo de dentera y ella esquivándose porque la rueguen! (...) Pero también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre días; pero esperan que los tengo que ir a buscar (XXI, pág. 223).³⁵

Estas palabras tienen un paralelo bastante exacto en los efectos igualmente simpáticos que el acto amoroso entre Estefanía y Diafebus estaba teniendo sobre la espía Plaerdemavida, escondida tras la puerta:

E la mia ànima, com sentia aquell saborós plant, complanyia'm de ma desventura com jo no era la tercera ab lo meu Hipòlit (cap. 163, pág. 563).

El contagio era didáctico, porque le enseñaba sentimientos hasta aquel momento desconocidos:

La mia ànima hagué alguns sentiments d'amor que ignorava, e dobla'm la passió del meu Hipòlit com no prenia part dels besars així com Tirant de la Princesa, e lo Conestable d'Estefania.

Y si a Lucrecia la envidia de la visión le causa dolor de cabeza: «Ya me duele a mí la cabeza de escuchar y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar» (auto XXI, pág. 223), iguales efectos somáticos le produce a Plaerdemavida: «la dolor m'augmentà en tanta quantitat que donava torns per lo llit...» (cap. 163, pág. 564).

En concreto, la siguiente reacción de Plaerdemavida podría rellenar con una respuesta el vacío que tenemos respecto a la probable relación entre Lucrecia y Tristán. Recordemos que Lucrecia confesaba que «también me lo haría yo, si estos necios de sus criados me hablasen entre día» (XXI, pág. 223). Los criados son Sosia y Tristán. Y bien, la decisión de Plaerdemavida, después de contemplar los gozos de la pasión amorosa de las dos parejas, es la siguiente:

...deliberé d'amar Hipòlit ab cor verdader (...). Amor m'ha tant torbats los sentiments, que morta só si Hipòlit no m'ajuda (cap. 163, págs. 564-65).

35. «Mala landre me mate» es una expresión de adulto. Está puesta en boca de Alisa («Mala landre te mate») en el auto IV (pág. 89). Calisto permite que el acto sexual sea contemplado (auto XIV, pág. 191), con la misma naturalidad con la que vemos a las dos parejas de amantes en el *Tirant* acostarse en la misma habitación. En la duda de Melibea sobre si Lucrecia se ha ido a la cama, como le había sido ordenado, o los ha visto u oído («¿Hasnos oído?», auto XIV, pág. 192), y en la respuesta seguramente mentirosa («No, señora, que durmiendo he estado») habría una prueba más de que Lucrecia espiaba con fruición las acciones de los amantes.

Sus pensamientos, a partir de este momento, estarán dirigidos hacia Hipòlit. Para su desgracia, los intereses de éste, como la misma Plaerdemavida pronto habrá de reconocer, apuntan más hacia la cabeza que hacia el cuerpo (cap. 224, pág. 656), y Plaerdemavida irá quitándose la idea del caletre, de manera que no se hablará más de la posibilidad de ese amor después del encuentro entre la Emperatriz e Hipòlit.³⁶

La ilusión frustrada de Plaerdemavida puede, por tanto, aportar elementos para tratar de explicar la reacción de Lucrecia con Tristán. A partir de la contemplación del primer encuentro de Calisto con Melibea (auto XII), Lucrecia, como Plaerdemavida, se propone amar a alguien, y ese alguien, por cercanía, por familiaridad o quién sabe por qué, bien podía haber sido Tristán. La pasión de los amantes nobles, como tantas veces veremos en la variada descendencia celestinesca, tiene efectos proselitistas en las parejas de los servidores. Hemos de compartir, por tanto, las opiniones respecto al personaje que Alan Deyermund manifiesta:

Me parece que Lucrecia no se comporta aquí como *alter ego* de Melibea, sino como una mujer cuyos deseos sexuales, inflamados por las escenas de amor que ha presenciado durante un mes, se concentran en el amante de otra y ya no se pueden refrenar.³⁷

No creo, en cambio, que Melibea se sienta amenazada por los deseos reprimidos de Lucrecia. Seguramente Lucrecia no es peligrosa para Melibea. Lucrecia podía haber seguido dos modelos de comportamiento, y ninguno de los dos pasaba por Calisto: si seguía el de Plaerdemavida, proyectaba sus deseos sobre otro, en este caso Tristán; si seguía el de Eliseu, no los proyectaba sobre nadie en concreto. Parece más coherente, teniendo en cuenta el anhelo anteriormente formulado de que «estos necios de sus criados me hablasen», el interés por Tristán que por nadie en concreto y, desde luego, más el interés por Tristán que por Calisto.

A todo esto, Eliseu permanece ahí. Parecía olvidada, y no es extraño conociendo la poderosa y atractiva presencia de Plaerdemavida. Pero en el momento de acercarnos al final, hemos de volver a retomar los vínculos con este personaje, por donde empezábamos.

El personaje de Lucrecia en la *Celestina* presenta como en espejo algunos de los rasgos de comportamiento de Eliseu en *Tirant lo Blanc*, como por ejemplo el infantilismo, la fidelidad y la complicidad. Ese reflejo da respuesta a algunos interrogantes en su caracterización, e ilumina en especial, a mi entender, el ángulo oscuro de la iniciación amorosa. Sin embargo, los aspectos de lubricidad, *voyeurismo* y excitación que se encuentran en Lucrecia no los encontramos en la Eliseu tirantiana. Sí, en cambio, en Plaerdemavida, quien trasluce mucho más claramente que ésta el proceso de incitación amorosa que provocan los amantes en las inexpertas espías. No se puede, por tanto –y

36. Se va señalando su desencanto de forma gradual, a través de breves pistas: cap. 189, pág. 618, y cap. 214, pág. 656.

37. DEYERMOND, «Divisiones», pág. 5. Sobre los paralelos entre la excitación amorosa de Celestina hacia Areúsa y de Plaerdemavida hacia Carmesina, véase mi trabajo citado, «Las ‘bodas sordas’...».

habría sido ingenuo esperar otra cosa—, establecer un paralelo exacto. El espejo de Eliseu no acopla con la figura de Lucrecia, ni viceversa. Tampoco el de Lucrecia coincide con la suma de Eliseu y Plaerdemavida. De hecho, el reflejo de los rasgos principales de esta última lo encontramos a lo largo de toda la *Tragicomedia*, pero sobre todo en un personaje tan en principio diferente, e incluso en muchos aspectos antitético, como es la misma Celestina.

Hemos hablado solamente de paralelos, pero claro está que las diferencias no sólo estructurales y genéricas, sino temáticas e ideológicas entre ambas obras son enormes. En *Tirant lo Blanc* el enfrentamiento abierto, amable, franco y risueño al mundo de las relaciones sexuales carece del pesimismo, didactismo y acritud que para gran parte de la crítica destacan en la *Celestina*, en permanente y fértil tensión con el humor y la parodia. Pero, curiosamente, desde el momento en que los personajes que en *Tirant lo Blanc* desempeñan el juego dramático se mueven dentro de unas coordenadas sociales unificadas (amos y criados en la sociedad cortesana que protagoniza el *roman courtois*), la novela del valenciano Joanot Martorell da la impresión de ser un texto en muchas ocasiones más cercano a la comedia humanística que la propia *Celestina*.

BLANCA