

ORIANA Y MELIBEA: DE MUJER A MUJER

Bienvenido MORROS
Universidad Autónoma de Barcelona

En *La Celestina* intervienen dos o más autores: uno o dos para el auto primero, y Rojas, para los otros quince o veinte (posteriormente otros autores intercalaron autos nuevos, que ya no suelen incluirse en las ediciones más solventes del libro). El autor primitivo pretendió componer una comedia humanística, en la que quizá ya introdujo un desenlace trágico, pensando en la ejemplaridad de la obra. Rojas, por su parte, sin desdeñar la tradición dramática, dio al texto que halla escrito un giro hacia otro género, mucho más narrativo (hoy lo llamaríamos novela): siguió muy de cerca la ficción sentimental, como ya se ha demostrado con claridad, y no olvidó, por supuesto, la de caballerías, en cuyas obras se inspiró para no pocas situaciones¹.

Siempre he pensado, y no he sido el único, que Rojas llegó a conocer el *Amadís de Gaula*, y seguramente en las diversas versiones que se difundieron de esa obra, básicamente la llamada primitiva y la de Garci Rodríguez de Montalvo². La primitiva remonta, como mínimo, a finales del siglo XIII o principios del XIV, mientras que la del regidor de Medina del Campo podría retrotraerse al último cuarto del siglo XV, y la *princeps* de su versión, según trabajos recientes, podría datar de 1496³. Por fechas, pues, nuestro ba-

¹ Ya Martín de Riquer, hace casi medio siglo, vio, con una clarividencia que muy pocos han tenido, cómo Rojas cambió el comienzo de la obra sugiriendo una escena genuinamente caballeresca. En trabajos importantísimos, Rafael Beltrán ha señalado la influencia del *Tirant lo Blanc* en *La Celestina*.

² Rafael Beltrán, en cambio, en sus «Relaciones de complicidad ante el juego amoroso: *Amadís, Tirant lo Blanc* y *La Celestina*», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 103-126, opina que el idealismo cortés del *Amadís* nada o poco tiene que ver con el realismo «de los comportamientos humanos» de *La Celestina*. En su libro *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Madrid, Porrúa, 1982, Anthony van Beysterveldt ha propuesto una estrecha relación entre el personaje de Esplandián y el de Calisto como representantes de un tipo de amantes, en una línea anticortesana que ha abandonado el sueño caballeresco.

³ Véanse en ese sentido los trabajos capitales de Rafael Ramos, «Para la fecha del *Amadís de Gaula*: 'Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen'», *Boletín de la*

chiller pudo tener acceso incluso al texto de Montalvo, porque parece trabajar en la *Comedia* a partir de ese año⁴.

En una versión del *Amadís* primitivo, el protagonista muere a consecuencia de las graves heridas que había recibido en el durísimo combate con su hijo Esplandián, a quien no había llegado a reconocer; en otra versión, el enfrentamiento no era tan igualado, y el padre sucumbe «del primer encuentro de la lanza, que a las espaldas le pasó»⁵. Muriera como muriera, el caso es que Oriana, al conocer la noticia de la muerte de su marido, «se despeñó de una finiestra»⁶. Ese final tan trágico pudo sugerir al «antiguo autor» o a Rojas, que eso no se sabe a ciencia cierta, el suyo para la comedia que uno empezó a escribir (y quizá a concebir) y que el otro terminó: el suicidio de Melibea, arrojándose no desde una ventana, sino desde lo alto de una torre, al poco de ser consciente de la muerte de Calisto. Tanto el desenlace de la novela como el de la comedia pudieron influir en el miedo que el rey Mares tiene de que su esposa, la reina Isolda, ante la muerte de Tristán, «se echase de la torre ayuso»⁷, y ese temor del rey, en cambio, no aparece en el original francés, el *Tristan en prose*. Sin embargo, en la *Demanda del Santo Graal*, una dama que ama profundamente a Boores, al no poder convencerlo de que la seduzca, lo amenaza con suicidarse arrojándose desde lo alto de una torre, y cumple la amenaza ante la obstinación de su caballero de conservarse casto: no sólo se arroja ella, sino también diez doncellas que la acompañan. Boores se da cuenta enseguida, al desaparecer como por arte de magia cuanto

Real Academia Española, 74 (1994), pp. 503-521, y «La transmisión textual del *Amadís de Gaula*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, edd. Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, vol. III, pp. 199-212.

⁴ Véase Bienvenido Morros, «'Mira a Bernardo' y los autores de *La Celestina*», *Medioevo Romanzo*, XXVI (2002), p. 310, n. 28.

⁵ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003, p. 253; para la versión primitiva del *Amadís*, véase María Rosa Lida de Malkiel, «El desenlace del *Amadís* primitivo», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Losada, 1984, pp. 185-194; y Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990. Antonio Rodríguez Moñino, «El primer manuscrito del *Amadís de Gaula*», en *Relieves de erudición /Del Amadís a Goya*, Madrid, Castalia, 1959, pp. 17-38, dio a conocer cuatro fragmentos manuscritos de la versión primitiva, todos pertenecientes al libro III y fechados hacia 1420.

⁶ Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. cit., p. 253.

⁷ *Tristán de Leonís*, ed. María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 175. Ya Francisco Castro Guisasaola, en *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Anejos de la Revista de Filología Española, Madrid, 1973, p. 16, había aducido este pasaje del *Tristán* como posible fuente de *La Celestina*; lo había recordado María Rosa Lida de Malkiel, en *La originalidad artística de «La Celestina»*, Eudeba, 1962, p. 447, así como Juan Bautista Avalle-Arce, *Amadís de Gaula: El primitivo y el de Montalvo*, p. 125.

acaba de ver, de que la dama y las doncellas son instrumentos del diablo para hacerlo caer en el pecado de la lujuria⁸.

Más allá de esa posible influencia en la muerte de la hija de Pleberio, el personaje de Oriana presenta numerosas coincidencias con el de Melibea⁹. Las dos heroínas poseen el mismo temperamento, a caballo entre el colérico y el sanguíneo, y se comportan en el amor muy al margen de las convenciones sociales que coartaban la libertad individual de la mujer. Pero la Oriana en la que realmente se fija Rojas es la Oriana del *Amadis* primitivo, y no la de Montalvo: la Oriana sensual, desenvuelta, apasionada y atrevida; no la que se arrepiente de su vida anterior y que pretende enmendar sus errores con el matrimonio. Para comprobar esas analogías entre Melibea y la princesa de Gran Bretaña, estudiaremos primero sus reacciones en situaciones límite y qué explicación tienen: las dos acostumbra a perder el sentido a causa de su estilo de vida y de sus temperamentos. En segundo lugar, trataremos las entrevistas de las heroínas con sus amantes, facilitadas por intermediarios de gran importancia en las dos obras: Gandalín y Celestina. Analizaremos también el tipo de amor que defienden los dos personajes femeninos, cuando, por su estado civil, podían aspirar a otro muy distinto. Por último, sugeriremos unas cuantas analogías entre los protagonistas masculinos de las dos obras, Amadís y Calisto.

LA DONCELLA DESMAYADA

El desmayo es un motivo que se repite bastante dentro del *roman d'eneas*, y esa reiteración (quizá excesiva en el *Roman d'Eneas*, como veremos) se ha interpretado como un «melindre trivial» por parte de las doncellas que lo sufren¹⁰. En esos casos el desmayo no parece más que una exteriorización del amor que la heroína siente hacia el caballero que acaba de conocer. Sin embargo es sospechoso que el achaque la muchacha lo padezca antes de saber si es correspondida o no, y por tanto antes de tener la primera relación sexual con su amante o de casarse con él. En el *Amadis*, en cambio, no ocurre siempre de esa manera, mientras que en *La Celestina* sí. En estas obras, en cualquier caso, el desmayo no se reduce a una mera manifestación de un sentimiento, sino que parece

⁸ *Demanda del Santo Graal*, ed. Carlos Alvar, Madrid, Editora nacional, 1980, pp. 219-222.

⁹ En su testamento, de 1541, Rojas menciona entre sus libros un *Amadis de Gaula* junto a otros libros de caballerías. Véase Francisco del Valle Lersundi, «Testamento de Fernando de Rojas», *Revista de Filología Española*, XVI (1929), p. 382.

¹⁰ María Rosa Lida de Malkiel, en *La originalidad artística de «La Celestina»*, p. 444.

síntoma de una patología caracterizadora de los personajes que la experimentan.

Oriana es una doncella muy propensa a los desmayos y a las convulsiones de dolor. Se prodiga en unos y otras a lo largo de toda la novela, y especialmente en los dos primeros libros, antes de su primer embarazo, el de Esplandián. También es una doncella con un carácter muy especial, porque se deja llevar fácilmente por la ira, y es por eso que tiene constantemente amedrentado a Amadís, a quien controla en todo momento y a quien castiga duramente cuando se lo imagina desleal.

Muy al principio, cuando aún no se ha entregado a Amadís, Oriana no puede controlarse al recibir la noticia de su falsa muerte (Arcalaús lo había encantado y se había apoderado de su caballo y armas, y así se había presentado en la corte del rey Lisuarte para dar esa noticia). Oriana se desmaya y pierde el sentido por completo, aunque se recupera gracias a la intervención de Mabilia, quien le moja la cara con agua muy fría:

Y falleciéndole a Oriana el corazón cayó en tierra amortecida. La doncella, que así la vio, dejó de llorar y fuese a Mabilia, que fazía muy gran duelo mesando los cabellos, y díjole:

--Señora Mabilia, acorred a mi señora que se muere.

Ella volvió la cabeza y vio a Oriana yacer en el estrado como si muerta fuese; y aunque su cuita era muy grande, que más no podía ser, quiso remediar lo que convenía y mandó a la doncella que la puerta de la cámara cerrase, porque ninguno así no la viesse, y fue a tomar a Oriana entre sus brazos y hízole echar agua fría por el rostro, con que luego ['de inmediato'] acordó ya cuanto['recobró algo el sentido']¹¹

Sin embargo, la hija del rey Lisuarte vuelve a desfallecer y a quedar inconsciente, y esta vez con un aspecto que invita a presagiar lo peor; Mabilia, con la ayuda de otra doncella, la toma en brazos, la lleva a su cama y le echa de nuevo agua fría en la cara y el pecho:

Entonces se amorteció de tal guisa que de todo en todo cuidaron que muerta fuese, y aquellos sus muy fermosos cabellos tenía muy revueltos y tendidos por la tierra, y las manos tenía sobre el corazón donde la rabiosa muerte le sobrevenía [...] Mabilia, que verdaderamente cuidó que muerta era, dijo:

--¡Ay, Dios señor!, no te plega de yo más vivir, pues las dos cosas que en este mundo más amaba son muertas [...]

¹¹ Citamos siempre por la estupenda edición de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols, pp. 450-451. Desde este momento me limito a reproducir sólo los números de las páginas después de cada cita.

Mabilia, tomando esfuerzo, se levantó, y tomando a Oriana la pusieron en su lecho. Oriana sospiró entonces y meneaba los brazos a una y otra parte como que'el alma se le arrancase. Cuando eso vio Mabilia, tomó del agua y tornó a sela echar por el rostro y por los pechos (450-452)

La imagen de la princesa caída en el suelo, con los cabellos diseminados en él y con las manos puestas sobre su corazón, no sólo sugieren la idea de dolor y sufrimiento de que ha sido víctima la doncella, sino el tipo de enfermedad que ha provocado una reacción como ésa. Si Oriana se ha llevado las manos hacia el corazón, es porque ha sentido allí un intenso dolor, y ése era un síntoma inequívoco de la histeria. Gordonio, por ejemplo, se refiere a las manos apretadas de las histéricas, no sobre el corazón, sino sobre el vientre: «tenet manus compresas supra ventrem» (en la versión castellana se lee «tiene las manos apretadas sobre el vientre»)¹²; si Oriana «meneaba los brazos a una y otra parte», es porque aún estaba bajo los efectos del paroxismo que primero le ha provocado el desmayo. Precisamente Valesco de Taranta menciona el movimiento más o menos convulsivo de brazos y piernas entre las señales de la histeria:

Et aliquando fiunt motus brachiorum et manuum et tibiarum, et aliquando contrahuntur. Et si alte vocetur, non responderet, nec loquitur et patitur sincopim et spasmus¹³

('Y algunas veces mueven los brazos y manos y piernas, y otras se contraen. Y si se la llama en voz alta, no responde, ni habla, y padece síncope y espasmo')

En el *Tirant*, el protagonista y su primo Diafebus hacen una visita nocturna al aposento donde duermen la princesa y Estefanía, y, al día siguiente, Placerdemivida, que las ha espiado por la cerradura de la puerta, cuenta lo que ha visto como si lo hubiera soñado. En sus sueños dice haber contemplado a Tirant besando insistentemente a Carmesina, incluidas sus «tetas», aunque no rindiendo su virginidad, y a Diafebus celebrando las bodas sordas con Estefanía. Al ser testigo de un espectáculo como ése reconoce amar apasionadamente a Hipólito y sentirse acometida por un gran dolor, al que tiene que poner remedio echándose agua sobre el corazón, el pecho y el vientre:

¹² Bernardo Gordonio, *Opus lilium medicinae*, Lyon, 1550, fol. 622; la versión castellana es la de Sevilla 1595 publicada por John Cull y Brian Dutton, Madison, 1991, p. 314.

¹³ Valesco de Taranta, *Practica... que alias Philonium dicitur*, Lyon, 1516, fol. 327 ro.

Y como más en ello pensaba, mayores y más dolores sentía, e a mi parecer tomé un poco de agua y que me lavé el corazón, los pechos y el vientre para remediar alguna parte de mi dolor (497).

En este caso, Placerdemivida, para conceder verosimilitud a su relato, se presenta a sí misma como víctima de un ataque moderado de histeria (si hubiera perdido el sentido su testimonio no tendría ningún valor), y para combatirlo, como terapia, hace casi lo mismo que Mabilia con Oriana: el agua, seguramente fría, sobre el corazón y el vientre servirían para mitigar el dolor de las dos doncellas y futuras reinas. Placerdemivida, además, añade que al despertar del sueño, estando en la cama, sintió un dolor todavía mayor, que le provocó una gran desazón que no la dejaba estar tranquila: «y entonces el dolor me aumentó en tanta manera, que daba vueltas en la cama como hace el enfermo que basquea con la muerte» (498).

Para la medicina de la época, Oriana también ha podido padecer un síncope, que Gordonio define como «ablatio sensus et motus in toto corpore secundum maiorem partem propter debilitatem cordis» (406), y el traductor al castellano, como «quitamiento del sentimiento e del movimiento en todo el cuerpo por la mayor parte por la flaqueza del corazón» (205). A la princesa de Gran Bretaña precisamente le ha fallado el corazón, o no lo ha tenido suficientemente fuerte como para afrontar una mala noticia, y en casos como éstos, para comprobar si el enfermo o enferma ha muerto o no, Gordonio aconsejaba que se le echara agua fría en la cara desde cierta altura, y no en todos los supuestos, ya que introduce excepciones:

Tertio proiciatur aqua rosata muscata in facie ex alto, aut aqua frigida, nisi tribus casibus, scilicet, si syncopis esset propter nimiam frigiditatem, aut propter nimiam replexionem, aut propter fluxum ventris (408)

(‘Lo tercero que le echen agua rosada almizclada en la cara desde lo alto, o agua fría, salvo en tres casos: si el síncope viniere de grande frialdad, o de grande finchimiento, o de flujo de vientre’)

En el *Sumario de Medicina* (Salamanca, 1498), Francisco López de Villalobos sugería el mismo remedio:

Y en la hora que tiene el desmayo echarás
Nel rostro agua fría, moscada o de rosas¹⁴

¹⁴ Francisco López de Villalobos, *El Sumario de la Medicina con un Tratado de las pestíferas bubas*, ed. María Teresa Herrera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1973, p. 70.

Oriana más adelante padecerá otros desmayos parecidos, por situaciones que ella misma ha provocado. Había dudado de la lealtad de su caballero, y por ello le había escrito una carta en que le decía que no quería volverlo a ver. Amadís, abatido, decide obedecerla y terminar su vida en un paradero desconocido para todos, en un islote llamado Peña Pobre. Al oír a Gandalín, el escudero de su amado, lamentar la desaparición de su señor, Oriana empalidece, «que no se podía en pie tener», y no cae al suelo, porque Galaor y Florestán la sujetan por las manos. Al saber la causa del desmayo de la princesa, Mabilia deja que apoye los brazos sobre su cuello, y en una postura tan complicada se la lleva a las habitaciones. En ellas Oriana ya no puede controlar su dolor:

Oriana se acogió a su cámara, donde echada en su lecho con grandes gemidos y congoxas se revolvía, con gran deseo de saber y entender de aquel que más por voluntad que por razón y concierto alguno de sí había apartado y de todo alejado (752)

Un poco después, sin ser vista, oye la conversación entre Gandalín y Mabilia, en la que éste pondera la lealtad de su señor para con ella, y Oriana, como si nada hubiese oído, sale de donde está para pedirle al escudero que la mate. Al instante de expresar su petición vuelve a caer desmayada, y Mabilia le aplica el remedio de siempre para volverla en sí:

Y en esto quedó tan desacordada como si el alma salirle quisiese. Gandalín hobo gran pesar, que no quisiera allí por ninguna cosa ser venido. Y Mabilia tomando del agua gela echó por el rostro, así que acordar la hizo, suspirando y apretando muy fuertemente sus manos una con otra (756)

Oriana ya tiene decidido marcharse al castillo de Miraflores, donde se dispone a esperar a Amadís, a quien ha convocado allí para compensarle por el daño que le ha causado. En Miraflores, halla la tranquilidad de ánimo que en Londres no había hallado después de propiciar el exilio de su caballero:

Bien de mañana llegó con ellas a Miraflores, donde veyendo Oriana lugar tan sabroso y tan fresco de flores y rosas y aguas de caños y fuentes, gran descanso su afanado y atribulado ánimo sintió (758)

Oriana parece bastante relajada y protagoniza escenas muy distendidas con Gandalín y con Mabilia. Así, por ejemplo, cuando el escudero le aconseja que tenga mejor vida para recuperar una belleza que se ha marchitado por culpa de sus achaques, no puede

reprimir un comentario irónico, contagiado por las risas: «¡Cómo! ¿Tan fea te parezco?» (760). Sin duda se siente mucho mejor ante la expectativa de recibir al amor de su vida y de practicar con él la terapia más adecuada para sus males.

De hecho, Oriana se recupera de su enfermedad después de pasarse doce días intensos con Amadís en el castillo de Miraflores: ocho antes de la aventura del tocado de flores, y cuatro después. Al regresar a la corte con su verdadera identidad, su madre, la reina, se alegra de verla tan mejorada: «le plugo ver a su hija sana y tornada en su hermosura» (831). Si la terapia sexual ha conseguido tan milagrosos resultados, queda claro que la princesa padecía de histeria, y que sus desmayos se explicaban fácilmente por esa enfermedad.

Oriana aparece caracterizada, pues, como doncella y dueña propensa a ese tipo de indisposiciones, siempre en situaciones que teme por la vida o integridad física de su amante, y la mayoría antes de su estancia en el castillo de Miraflores en compañía de Amadís¹⁵. Podría sufrir síncope, pero también histeria, y los médicos de la época mencionan ésta entre las muchas causas de aquélla. Así, por ejemplo, lo subraya, como ya hemos visto arriba, Gordinio, y el portugués Valesco de Taranta en su *Philonium*:

In illa autem que est a spermate retento corrupto plurimum accidit sincopis et totalis vocis ablatio (327)

(‘Sin embargo, en aquella [causa] que es por el esperma corrompido que se ha retenido provoca síncope y pérdida total de la voz’)

Melíbea también sufre varios desvanecimientos, aunque uno de ellos, como veremos, posiblemente se lo inventa Celestina, o por lo menos lo exagera. Durante su primera visita a casa de Pleberio, la alcahueta halla muchas más facilidades de las esperadas, y las imputa a la eficacia de su conjuro: puede hablar a solas con Melíbea, a quien expone con bastantes rodeos el verdadero motivo de su presencia. Después de mencionar a Calisto, debe aplacar la ira desatada de su interlocutora, y lo consigue, y eso es lo raro, fingiendo que sólo pretende de ella su cordón y una oración de Santa Apolonia, porque dice que su cliente tiene un fuerte dolor de muelas. Cuando debe contar a Calisto los pormenores de esa primera entrevista, atribuye a Melíbea unas reacciones de las que no tenía-

¹⁵ Después de la estancia en Miraflores, Oriana se desmaya al presenciar la preparación del palenque en que su caballero debe luchar contra el gigante Ardán Canileo (872), y se lesiona el rostro cuando cree que a Amadís se le acerca la muerte al verlo muy mal herido en el combate con ese gigante (878). Pierde el sentido varias veces cuando su padre la entrega a los romanos para casarse con su emperador (1287 y 1288).

mos ninguna constancia en su diálogo con ella. Al oír el nombre de su pretendiente, cuenta ahora Celestina, Melibea se ha desmayado y ha perdido el control de todas sus acciones:

Y empós desto, mil amortecimientos y desmayos, mil milagros y espantos, turbado el sentido, bullendo fuertemente los miembros todos a una parte y otra, herida de aquella dorada frecha que del sonido de tu nombre le tocó, retorciendo el cuerpo, las manos enclavijadas como quien se despereza, que parecía que las despedazaba, mirando con los ojos a todas partes, coceando con los pies el suelo duro¹⁶

Para los editores y estudiosos de la obra, Melibea ha podido padecer un ataque de ira o ha sido víctima del furor uterino, y es que uno y otro podían confundirse con cierta facilidad¹⁷. Lo llamativo, sin embargo, son las coincidencias con las diferentes reacciones de Oriana. Si ésta «meneaba los brazos a una y otra parte», aquella agitaba «fuertemente los miembros todos a una parte y otra»; si ésta apretaba «muy fuertemente sus manos una con otra», aquella tenía «las manos enclavijadas como quien se despereza, que parecía que las despedazaba».

Celestina acude por segunda vez a casa de Pleberio, pero en esta ocasión, no por propia voluntad, sino llamada por Melibea, quien se halla bastante indispuesta desde la primera visita. La alcahueta, ya a solas con ella, no aborda claramente la naturaleza de la indisposición de la muchacha, y en ese sentido vuelve a usar la táctica del rodeo y del circunloquio, hasta que decide, cuando ya cree a su víctima preparada para oírlo, mencionar el nombre de Calisto. Melibea cae desmayada, y Celestina, que no había previsto esa reacción, la coge en brazos y un tanto a la desesperada llama a Lucrecia, a quien pide que traiga el jarro de agua, sin duda para darle la misma aplicación que le da Mabilia en el *Amadís*. Sin embargo, la joven recupera pronto la conciencia, bastante alarmada por los gritos de la alcahueta, temiendo que puedan oírse dentro y fuera de la casa:

CELESTINA. Calisto... ¡Oh por Dios, señora Melibea! ¿Qué poco esfuerzo es éste? ¿Qué descaecimiento? ¡Oh mezquina yo! ¡Alza la cabeza! ¡Oh malaventurada vieja, en esto han de parar mis pasos!

¹⁶ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Bienvenido Morros, Vicens Vives, Barcelona, 1996, p. 130. El número que aparece después de cada cita remite siempre a las páginas de esta edición.

¹⁷ Véase en ese sentido María Eugenia Lacarra, «La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 107-120.

Si muere, matarme han; aunque viva, seré sentida, que ya no podrá sufrirse de no publicar su mal y mi cura. Señora mía Melibea, ángel mío, ¿qué has sentido? ¿Qué es de tu habla graciosa? ¿Qué es de tu color alegre? ¡Abre tus claros ojos! ¡Lucrecia, Lucrecia, entra presto acá! Verás amortecida a tu señora entre mis manos. ¡Baja presto por un jarro de agua!

MELIBEA. Paso, paso, que yo me esforzaré. No escandalices la casa (202-203).

Al volver en sí, Melibea ya no opone ninguna resistencia y confiesa estar enamorada de Calisto. Además, alaba la perseverancia de la alcahueta, a quien reconoce haber conseguido lo que creía imposible que nadie consiguiera: una rendición tan incondicional de su honestidad. Lucrecia, por su parte, dice a su señora que desde mucho antes tenía «sentida tu llaga y calado tu deseo», y que, por cuanto no hay más solución «sino morir o amar», le recomienda que elija «por mejor aquello que en sí lo es» (205-206). En sus afirmaciones, la criada nos descubre a una Melibea, no víctima de la magia de Celestina, sino de sus propias pasiones, y quizá también de su carácter sanguíneo: la hija de Pleberio parece que ha sufrido en silencio un amor desbocado por Calisto, y que, de no haberse decidido a satisfacerlo, gracias a la intervención de la alcahueta, posiblemente habría perdido la vida.

DIDO Y LAVINIA

En sus desmayos, Melibea también podría recordar los de Dido y Lavinia en el *Roman d'Eneas*¹⁸. En diálogo con su hermana Ana, a quien ha llamado después de pasar muy mala noche, la reina de Cartago reconoce que padece un gran tormento, y parece perder el sentido, cuando se dispone a revelar la identidad de quien se lo ha provocado:

Anna, ge muir, ne vivrai, suer.
 —Que avez donc ? —Falt me li cuer.
 Avez vos mal ? —Tote sui sane.
 —Que avez donc ? —D'amor sui vane ;
 nel puis celer, ge aim. —Et qui ?
 —Gel te dirai, par foi, celui...
 et quant ele lo dut nomer,
 si se pasma, ne pot parler (vv. 1273-1278)¹⁹

¹⁸ En su *La originalidad artística de «La Celestina»*, p. 441, María Rosa Lida de Malkiel ya había llamado la atención sobre esos episodios del texto francés para ponerlos en relación con el auto X de la obra de Rojas.

¹⁹ *Eneas, Roman du XII^e siècle*, ed. J.-J. Salvedra de Grave, Paris, Champion, 1983.

(‘-Ana, me muero, no viviré, hermana. -¿Qué tenéis, entonces? -Me falta el corazón -¿Estáis enferma? -Estoy completamente sana. -¿Qué tenéis, entonces? Estoy atormentada por amor; no lo puedo ocultar más, yo amo. -¿A quién? Yo te lo diré, aquel...’ Y cuando ella lo iba a nombrar, perdió el conocimiento y no pudo hablar’)

Sin embargo, en un momento vuelve en sí y retoma el hilo de su discurso sin mayores problemas. Se refiere al varón del que se ha enamorado, y empieza a hacerlo con rodeos, pero cierra su intervención diciendo el nombre de Eneas. Entonces, al punto de pronunciarlo, se desmaya otra vez:

Quant l’an sovint, qu’el lo noma,
Ele merci, si se pasma;
Por po que ele ne fu morte (vv. 1323-1325)

(‘Cuando lo hubo traído a la memoria, ya que lo menciona, ella se volvió lívida, se desvanece; por poco que ella no murió’)

Los desvanecimientos de la reina no provocan una especial alarma en Ana, quien se limita a contestar a su hermana, aconsejándole que se entregue a la pasión sin ningún tipo de escrúpulo²⁰. Hacia el final del *roman*, Lavinia se enamora del héroe troyano, a quien ha visto desde la ventana de su torre y de quien ha oído muchas alabanzas. Después de verlo por primera vez cierra la puerta de su habitación y regresa a la ventana para seguir contemplándolo. En esa actitud, sufre todo tipo de alteraciones, incluidos los desmayos:

Ele comance a tressüer,
A refroidir et a tranbler,
Sovant se pasme et tressalt (vv. 8073-8075)

(‘Ella comienza a sudar, a enfriarse y a temblar; a menudo se desmaya y se sobresalta, respira con dificultad, se agita y le falla el corazón’)

La hija del rey Latino permanece en la ventana durante bastante tiempo y, cuando se da cuenta de que Eneas se marcha sin decirle nada, se cae hacia atrás, de espaldas, y vuelve a perder el sentido: «*ariere chièt, si s’est pasmee*» (8341), ‘cae hacia atrás, así queda

²⁰ En el poema *Éracle*, de hacia 1164, Gautier d’Arras presenta una reacción similar, pero no en la protagonista, sino en el protagonista, Paridès, quien se desmaya al oír pronunciar a una vieja el nombre de la Emperatriz (María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 442-443).

desmayada'. Pronto se recupera, y con la mirada sigue al troyano hasta que lo pierde de vista. Se acuesta en su cama, pero no consigue conciliar el sueño: se mueve tanto, que acaba con los pies sobre la almohada. Al día siguiente, al recibir la visita de su madre, no sabe, por más que lo intenta, ocultarle sus sentimientos. La reina, al comprender que su hija está enamorada, se interesa por conocer de quién, y Lavinia le contesta, muy entrecortadamente, que de Eneas:

—« Il a nom E... »,
 puis sospira, se redist : « ne... »,
 d'iluec a piece noma : « as » (vv. 8553-8555)

(“Él se llama E...”, después suspira, y dice ‘ne’, y de entonces a un rato acaba ‘as’”)

La reina no aprueba la elección de su hija, porque cree que debe corresponder al amor de Turno, y no a quien considera un traidor. La princesa intenta justificarse diciendo que si ama al troyano es por culpa de Cupido, a quien no se atreve a contrariar. Después de dar semejantes disculpas, vuelve a desmayarse, y la reina no parece prestarle ninguna atención, pues la deja sola para dirigirse a otro aposento. No sabemos si por la reacción de la madre, pero el caso es que Lavinia en los instantes posteriores llega a perder el sentido hasta siete veces

A icest mot perdi l'aloine
 Et pasma soi ; sole l'i lait
 La raïne, si s'an revait.
 En autre chanbre an est antree.
 Set foiz s'est Lavine pasmee (vv. 8660-8664)

(‘Al decir estas palabras perdió el aliento y se desmayó; sola la ha dejado la reina, así se aleja. Ha entrado en otra habitación. Siete veces Lavinia se ha desmayado’)

Dido y Lavinia, pues, muestran actitudes similares a las de Oriana y Melibea: la princesa itálica, además, teme por la suerte de Eneas, que ha de combatir contra Turno. En los dos episodios del texto francés, las heroínas sufren el interrogatorio de su hermana y madre, respectivamente, y a lo largo de él manifiestan de manera evidente sus achaques. En ese aspecto, la reina de Cartago y la hija del rey Latino presentan muchas afinidades con Melibea, quien se desmaya en el transcurso de su conversación con la alcahueta: la hermana de Dido, la madre de Lavinia y Celestina pretenden arrancar en sus interlocutoras el mismo tipo de confesión. Sin embargo,

las protagonistas del *roman* no cuentan con la ayuda de quienes las interrogan, y Oriana y Melibea, en cambio, son socorridas por Mabilia y Celestina: sus desmayos causan una honda, aunque distinta, preocupación en sus confidentes.

CARMESINA

En el *Tirant*, la princesa griega también se desmaya bastante a menudo. Al recibir la noticia de que los turcos han vencido a los cristianos, poniendo en peligro la seguridad del imperio, Carmesina ha caído al suelo y perdido el sentido, y los médicos se ponen «a la redonda por dar remedio a su salud»²¹; la princesa vuelve en sí, pero, al oír a su padre proferir tan dolorosos gritos, otra vez queda inconsciente (734), y uno de los médicos que la atiende teme por su vida, porque «tres veces se ha ya amortecido y agora que no le hallo ningún pulso». Ante semejante expectativa, Tirante se desploma y torna a romperse la pierna: pasa «teinta y seis horas [...] sin sentido» (735). La infanta y su capitán, en cualquier caso, se recuperan.

Carmesina se desmaya de nuevo cuando consume su amor con el protagonista. El capitán bretón, después de su campaña africana, regresa a Constantinopla, a cuyas puertas, ya de noche, llama disfrazado y haciéndose pasar por un servidor de Tirante. Al llegar al palacio se entera de que el Emperador está acostado, y entonces se dirige a la habitación de Placerdemivida. Al ver a Tirante, la reina de Fez va en busca de Carmesina para traérsela a su habitación con el pretexto de hablar con ella. Entretanto ha ordenado a Tirante que se desnude y, una vez desnudo (eso sí, con la camisa puesta), lo lleva a la cama en la que se ha acostado la princesa, y los deja solos para que el capitán alcance lo que tanto ha deseado. A pesar de hallar la resistencia de Carmesina, Tirant consigue rendir su virginidad, y, tras hacerlo, comprueba que su señora ha perdido el sentido. Muy alarmado pide el auxilio de la reina de Fez, quien llega con un vaso de agua rosada para echársela en la cara:

E no penséis que por sus piadosas palabras Tirante dexase de hacer su exercicio, que en poca de ora venció la delytosa batalla, y la Princesa rindió las armas, y, dándose por vencida, quedó como amortecida. Tirante se levantó prestamente, pensando que la había muerto, y fue a llamar a la Reina que la viniese ayudar. La cual se

²¹ Citamos siempre por la traducción castellana publicada por Diego Gumiel en Valladolid en 1511, de la que hay edición moderna a cargo de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1990, p. 732. A partir de ahora los números después de cada cita remiten a las páginas de esa edición.

levantó en camisa, e tomó un almarraja de agua rosada y echóse la por la cara y frególe los pulsos, y recobró el habla (1013)

No sabemos muy bien por qué se desmaya Carmesina, y si es porque se trata de una doncella sanguínea que no queda demasiado satisfecha tras su primera relación sexual. Al repetirla varias veces esa misma noche parece ya que no tiene más problemas en ese sentido: «E así pasaron los dos enamorados toda la noche en su deseado deporte, como suelen hacer los que mucho se quieren» (*ibid.*).

Tirant y Celestina reaccionan de manera muy parecida ante el desmayo de la doncella con la que están. El caballero bretón cree haber provocado la muerte de su amada, y, sin saber muy bien qué hacer, llama a la reina de Fez, quien aporta el remedio del agua y las friegas en los pulsos. La alcahueta, al mencionar el nombre de Calisto, piensa haber producido una impresión demasiado fuerte en Melibea, y teme que haya podido ser mortal: para comprobarlo llama a Lucrecia, a quien ordena que baje a la bodega por un jarro de agua fría.

Carmesina vuelve a padecer desmayos tras la muerte de Tirant: cae «amortecida» sobre el cadáver de su amante, y los médicos le devuelven el sentido «con aguas cordiales» (1074). El Emperador manda que se la lleven a palacio para colocarla en su lecho, pero no puede sobreponerse ni a la muerte de su capitán ni al dolor de su hija: al oír la confesión de la princesa, pierde el sentido y muere poco después. Carmesina lo hace sólo al cabo de unos días por una enfermedad que resulta difícil de definir. Sin duda, al igual que a Oriana, a Dido o a Lavinia, le falla el corazón, y, como su padre, podía haber sido víctima de un síncope. Al enterarse de la muerte de su marido y de su hija, la Emperatriz también se desmaya, y los médicos no pueden hacerla volver en sí. Al final, lo logran, después de un tratamiento intensísimo, que ha durado una hora. En ese rato, su amante, Hipólito, ha estado siempre junto a ella, «fregándole los pulsos y echándole agua rosada por la cara» (1086). La Emperatriz también ha podido tener algún problema en el corazón, y no relacionado con la histeria, porque la madre de Carmesina ha vivido una apasionada historia de amor con Hipólito.

El personaje más siniestro de toda la obra, Viuda Reposada, que había amamantado a la princesa, también es víctima del desmayo, y en su caso parece bastante clara la causa. Se enamora de Tirante, y por eso siempre intenta indisponerlo con Carmesina: es un poco como el perro del hortelano. Nunca se atreve a confesar su amor al caballero bretón, y pensando en él «muchas veces venía a amortecerse» (480). En una ocasión, se cuele en la cama en que Tirante se ha acostado para ofrecerle su amor, y, al ser rechazada por él, le

pide que al menos «pueda estar un poco junta con vuestra merced desnuda de todo» (727). El capitán del Emperador salta de la cama y sale de la habitación para dirigirse a la suya, dejando a su pretendiente «desnuda en camisa». Al ser una dueña que vive entre doncellas, entregada a la castidad por convicción y obligación, es obvio que la Viuda sufre repetidas crisis de histeria. Por su estado civil era ya candidata a esa enfermedad, y al final se suicida ingiriendo un veneno. Al enterarse de que Tirante regresa se su campaña africana, y al saber que él está al corriente de la maldad que había urdido contra la princesa, se siente muy angustiada y se encierra en su habitación fingiendo «que le había venido gran mal en el corazón» (980): allí sola, debatiéndose entre el amor y el temor hacia el capitán, ya fuera «de seso», llega a la conclusión de que la única solución es poner fin a su vida pero de manera que parezca que ha sido por muerte natural.

LUCRECIA

En la *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio Piccolomini, los amantes deben separarse, y, al hacerlo, los dos padecen alteraciones importantes en su salud. Lucrecia, al ver a Eurialo alejarse para siempre, pierde el sentido y se desploma; la llevan a su lecho, donde por sí misma parece recuperarse:

Hec nostra, postquam Eurialus ex visu recessit, in terram collapsa per famulas recepta est cubilique data, donec resumeret spiritum²²

(‘Ésta nuestra, como vido a Eurialo partir de su vista, caída en tierra, la llevaron a la cama sus siervas hasta que tornase cobrar el espíritu’)

Lucrecia, al haber de interrumpir una pasión como la que ha vivido, sin poder manifestar la verdadera causa de su mal, al estar casada, enferma gravemente y acaba muriendo en brazos de su madre. Después de la marcha de su amante, cae en una profunda melancolía, y jamás llega a recobrar la alegría de antaño. Al perseverar en su tristeza, contrae una enfermedad, no especificada, para la que los médicos no hallan ninguna solución. Sin lugar a dudas, esa enfermedad no es otra que la histeria, que en la época se creía

²² Enea Silvio Piccolomini, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, ed. Maria Luisa Doglio, Turín, UTET, 1973, p. 118; para la traducción castellana, véase la de la época reproducida por Inés Ravasini en *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, ed. Pedro M. Cátedra, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, p. 216.

como una de las causas más importantes de la mortandad femenina.

GANDALÍN Y CELESTINA

Después de haber conocido a Oriana en Escocia, en la corte del rey Languines, Amadís se dirige a la de Gran Bretaña, donde ha convocado a Dardán el soberbio para batirse en duelo con él. Tras vencerlo se retira, sin identificarse, a una floresta y desde allí manda a su escudero Gandalín a la corte del rey Lisuarte para recibir instrucciones de la Doncella de Dinamarca²³. Una vez en palacio Gandalín halla fácilmente a la Doncella, quien lo lleva a los aposentos de la princesa, haciéndolo pasar por escudero de la Reina de Escocia, para no despertar ninguna sospecha sobre el verdadero motivo de su visita. A solas con Oriana, Gandalín pondera tanto el sufrimiento de su amo, que incluso teme por su vida:

—Señora, él no pasará vuestro mandado por mal ni por bien que le avenga, y por Dios, señora, aved dél merced, que la cuita que hasta aquí sufrió en el mundo no hay otro que la sufrir podiese; tanto, que muchas veces esperé caerme delante muerto habiendo ya el corazón desfecho en lágrimas.; mas a él falleció ventura cuando vos conoció, que morirá antes de su tiempo. Y cierto más le valiera morir en el mar, donde fue lançado, sin que sus parientes lo conocieran, pues que le ven morir sin que socorrerle puedan (379)

Oriana responde a Gandalín que ella no sobreviviría a la muerte de Amadís y que sufre tanto como puede hacerlo él; confirma semejante confesión el gesto con que la acompaña, el de las manos apretadas:

Oriana dixo llorando y apretando sus manos y sus dedos unos con otros:

—Ay, amigo Gandalín, por Dios, cállate, no me digas ya más, que Dios sabe cómo me pesa si crees tú lo que dizes!; que antes mataría yo mi corazón y todo mi bien, y su muerte querría yo tan a duro como quien un día solo no viviría si él muriese, y tú culpas a mí porque sabes la su cuita y no la mía, que más te dolerías de mí y no me culparías; pero no pueden las personas acorrer en lo que desean, antes aquello acaece de ser más desviado, quedando en su

²³ Ya María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 384-385, había advertido «varias analogías formales» entre este episodio del *Amadís* y *La Celestina*, aunque acaba reconociendo importantes diferencias entre los amantes, puestas de manifiesto en la consumación de su relación sexual con las respectivas amadas.

lugar lo que les agravia y enoja, y así viene a mí de tu señor, que sabe Dios, si yo pudiese, con qué voluntad porría remedio a sus grandes deseos y míos (379)

La princesa de la Gran Bretaña admite padecer el mismo mal que su amante, y que por tanto requiere de igual solución, que no es otra que la satisfacción de sus deseos, por supuesto, aunque no se diga claramente, de naturaleza sexual. Sea como sea, Oriana da instrucciones al escudero para que Amadís la vaya a ver por la noche y así poder hablarle por una verja pequeña que hay en la ventana de su habitación:

Amigo, vete a tu señor y dile que venga esta noche muy escondido y entre en la huerta, y aquí debajo es la cámara donde yo y Mabilia dormimos, que tiene cerca de tierra una finiestra pequeña con una redecilla de fierro (380)

La princesa, además, insiste en conferir a Gandalín una identidad falsa, la que ya le había dado la Doncella de Dinamarca, y por eso lo confía a su gran amiga, Mabilia, prima hermana de Amadís e hija de la reina de Escocia:

Ante que te vayas, verás a Mabilia que te sabrá muy bien encubrir, que es muy sabida, y entrambos diréis que le traéis nuevas de su madre, así que no sospecharán ninguna cosa (380)

Tras despedirse de Gandalín, Oriana se encuentra con su madre, la reina de Gran Bretaña, a quien debe mentir cuando le pregunta si éste vuelve o no a Escocia. Gandalín, después de hablar con Mabilia, regresa a la floresta para contarle a su amo los resultados de su negociación. Amadís, por su parte, está ansioso por conocerlos, y, nada más ver a su escudero, le interpela «Amigo Gandalín, ¿qué nuevas traéis?» (381). El escudero le cuenta lo que ha conversado con su señora y le dice que tiene una cita con ella esa misma noche; y Amadís, contentísimo, no duda en elogiar a su mensajero accidental: «Mi verdadero amigo, tú fueste más sabido y osado en mi hecho que yo lo fuera» (382). Los dos, armados, que no sabían qué podría sucederles, se dirigen a la villa y dejan sus caballos en un pequeño bosque que está junto a la huerta: desde allí van a pie hasta llegar a la ventana del aposento en que duermen Oriana y Mabilia, y Gandalín las llama «muy paso». Amadís habla con su señora a través de la reja, y le demanda piedad y merced, no porque se considere acreedor de una y otra, sino, dada la naturaleza de sus deseos, para no morir. Oriana le pide que ponga templanza en su vida y que sepa esperar, porque ella no «piensa sino en buscar

manera cómo vuestros deseos hayan descanso» (385). Gandalín advierte a su amo que pronto va a amanecer y de la conveniencia, por tanto, de regresar a la floresta. Amadís, antes de marcharse, coge las manos de Oriana, que había sacado por la reja de la ventana, y se las besa y se limpia con ellas las lágrimas que había empezado a derramar. Al llegar a su tienda en la floresta se acuesta en su lecho muy silenciosamente.

Para Amadís, esa cita con Oriana, concertada de alguna manera por Gandalín, es crucial para el futuro de sus relaciones con ella, especialmente las de tipo sexual. Desde entonces, cada vez que la ve a solas, que son muy pocas, el doncel del Mar no deja de pedir el quinto grado del amor, el *factum* o *coitus*, y sólo lo alcanza en un prado, en el que había decidido descansar, después de rescatarla del poder de Arcaláus: sobre el manto de la Doncella de Dinamarca, a plena luz del día, la de la siesta. Amadís, en cualquier caso, no se comporta como cabía esperar, o al menos como podía desprenderse de tanta insistencia, y prácticamente todo lo ha de hacer Oriana:

Así que se puede bien decir que en aquella verde hierba, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por desenvoltura y osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa doncella del mundo (574)

Los amantes interrumpen sus «autos amorosos» al ver llegar a Gandalín, y allí mismo, sobre la hierba, dan la orden de que les preparen la comida, «que bien les hacía menester» (575). Estuvieron holgando «hasta el alba del día» (587), pero no pudieron prolongar más sus placeres, porque la reina, la madre de Oriana, quedaba a solas en palacio y corría un gran peligro.

Después de la penitencia en Peña Pobre, Amadís se reconcilia con Oriana en el castillo de Miraflores, hacia donde cabalga ya «venida la noche» (794). Una vez llega al castillo, se dirige «a aquella parte de la huerta», cuyos muros escala con la ayuda, desde abajo, de Gandalín y Durín, y, desde arriba, de la princesa, la Doncella de Dinamarca y Mabilia. Pasa allí ocho días, sin apenas salir del aposento de su amada. Vuelve a la corte del rey Lisuarte haciéndose pasar por Beltenebros, para dar a entender que Amadís aún anda en paradero desconocido y evitar, entre otras cosas, que lo relacionen con Oriana. Sólo por las noches, en compañía de su señora, recupera su verdadera identidad.

En *La Celestina*, la alcahueta, como ya hemos visto, visita dos veces la casa de Melibea. Si en la primera, le habla del sufrimiento de su cliente, presentado eufemísticamente como dolor de muelas, en la segunda, intenta que la muchacha reconozca o identifique el suyo. Una vez lo ha conseguido, aunque a costa de un desmayo, la

emplaza para que a las doce de esa misma noche baje a las puertas de su casa y hable por entre ellas con Calisto. La alcahueta, antes de marcharse, se encuentra con Alisa, a quien engaña pretextando que ha vuelto a su casa para entregar la cantidad de hilo que le había faltado el día anterior. Melibea también miente a su madre cuando le dice que la vieja sólo ha querido venderle «un poquito de solimán» (206). Celestina se dirige a casa de Calisto para anunciarle el éxito de su empresa, pero enseguida ve a sus criados entrar en la iglesia de la Magdalena, y ella hace otro tanto porque sospecha que allí estará su señor. Calisto, sólo verla, le pregunta «Dime, ¿con qué vienes, qué nuevas me traes?» (208), y la alcahueta se las da, ahora bastante por breve.

Calisto, en compañía de dos de sus criados, Pármemo y Sempronio, los tres completamente armados, para ir «a buen recaudo», se encaminan a casa de Pleberio. Una vez se hallan delante de ella, Calisto ordena a Pármemo que se acerque para comprobar si Melibea ya espera detrás de la puerta, pero Pármemo sugiere a su amo que sea él quien lo haga, para evitar que la muchacha desconfíe al oír la voz de otro hombre (de hecho, el criado teme que Celestina no haya dicho la verdad y que los escuderos de Pleberio le tiendan una trampa). Calisto, que alaba el consejo de Pármemo, se aproxima a la puerta y en voz baja llama a su señora, que no tarda en responderle. Los amantes se hablan, pues, a través de una puerta de madera, pero no pueden verse, y Calisto, para salvar ese obstáculo, llega a proponer derribarla, con la ayuda de sus criados, pero Melibea no se lo permite por miedo a provocar un escándalo, ya en ese momento, ya al día siguiente. Por eso la aún doncella le convence para que vuelva a la noche siguiente «por las paredes de mi huerto» (224). Calisto desiste de su intención y se marcha para su casa, donde se acuesta para dormir lo poco que queda hasta la salida del sol.

A pesar de las muertes de sus criados y de la alcahueta, Calisto, acompañado por Sosias y Tristán, a la noche siguiente, se dirige al huerto de la casa de Pleberio, donde, después de escalar sus altos muros, halla a Melibea, ante quien no puede reprimir sus ansias de seducirla. En ese propósito quiere que Lucrecia esté presente y que no se aleje, en contra de lo que le ha mandado su señora. Calisto se ha portado con ella de manera muy descortés, porque nada más verla la ha abordado para conseguir, sin ningún tipo de demora ni de preámbulo, lo que tanto anhelaba. En la *Comedia*, para evitar cualquier intervención en la ejecución de sus criados, pretende hacer creer a sus vecinos que ha estado fuera hasta el día siguiente; en la *Tragicomedia* se ha pasado el mes en que ha visitado cada noche el huerto de la amada encerrado en su casa para fingir «au-

sencia con todos los de la ciudad» (276). Al igual que Amadís, adopta la estrategia de hallarse en paradero desconocido durante el tiempo en que tiene relaciones sexuales con su amada.

Gandalín y Celestina parecen usar una estrategia muy similar para lograr una cita entre sus señores y las amadas ante quienes interceden. Los dos ocultan su verdadera identidad cuando entran en la casa de las respectivas damas, con quienes, además, consiguen hablar a solas o en presencia de una cómplice (Mabilia en un caso y Lucrecia en el otro). Los dos insisten en el sufrimiento de sus señores: uno de manera muy directa, la otra, empleando los eufemismos que hemos visto. Los dos son alabados por quienes han confiado en ellos como mensajeros y negociadores: si Amadís pondera la habilidad y osadía de su escudero, Calisto no escatima elogios para la vieja alcahueta, de quien, entre otras cosas, dice «¿Hay tal mujer nacida en el mundo?» (132).

LOCO Y BUEN AMOR

Gandalín y Celestina, además, por medios muy distintos, se encargan de descubrir la pasión que atormenta tanto a Oriana como a Melibea. En conversación con la princesa, el escudero, como ya hemos visto, pide piedad para su señor, porque lo ve sufrir tanto, que incluso llega a temer por su vida: le habla de sus desmayos y pérdidas de conciencia. Oriana, por su parte, le contesta que ella no sobreviviría ni un día a la muerte de su amado, y que su pena es igual o mayor que la suya:

¡Ay, amigo Gandalín, por Dios, cállate, no me digas ya más, que Dios sabe cómo pesa si crees tú lo que dices!; que antes mataría yo mi corazón y todo mi bien, y su muerte querría yo tan a duro como quien un día no viviría si él muriese, y tú culpas a mí porque sabes la su cuita y no la mía, que si la supieses, más te dolerías de mí y no me culparías, pero no pueden las personas acorrer en lo que desean (379)

En una ocasión bastante posterior, el propio Amadís habla con su señora para recordarle la precariedad de su salud si no satisface sus deseos, y Oriana le replica que si él muere ella también morirá, y que entiende muy bien cuanto sufre porque a ella le ocurre exactamente lo mismo, aunque no lo demuestre:

¡Ay, mi amigo!, por Dios no me habléis —dixo Oriana— en la vuestra muerte, que el corazón me fallece, como quien una hora sola, después della vivir no espero; y si yo del mundo he sabor, por

vos que en él vivís lo he. Esto que me decís sin ninguna duda lo creo yo por mí mesma, que soy en vuestro estado, y si la vuestra cuita mayor que la mía parece, no es por ál, sino porque seyendo en mí el querer como lo es en vos, y falleciéndome el poder que a vos no fallece para traer en efecto aquello que nuestros corazones tanto desean, muy mayor el amor y el dolor en vos más que en mí se muestra; mas como quiera que avenga, yo os prometo que si la fortuna o mi juicio alguna vía de descanso no os muestra, que la mi flaca osadía la fallará, que si della peligro nos ocurriere, sea antes con desamor de mi padre y de mi madre y de otros, que con el sobrado amor nuestro nos podría venir, estando como agora suspensos, padeciendo y sufriendo tan graves y crueles deseos como de cada día se nos aumentan y sobrevienen (527).

Oriana, pues, se reconoce atormentada por las mismas necesidades sexuales que su amado, aunque, con la diferencia, de que ella no las puede satisfacer cuando le plazca, sino cuando halle el momento oportuno para hacerlo, y, siendo como es mujer y princesa, no va a hallarlo fácilmente. Pero, si fuera preciso, parece incluso dispuesta a perder el favor de sus padres. En ese punto del relato debe tener unos dieciocho años: está, pues, en edad núbil, y siente, como es natural, los agujijones del deseo. En el castillo de Miraflores, los ha colmado de sobras, pues ha estado ocho días en los que no se ha separado de Amadís, de quien ha quedado embarazada, como se dirá más adelante. Sin embargo, no podrá gozar durante mucho más tiempo de la compañía de su caballero, porque éste se auto-exiliará al comprobar la hostilidad que el rey Lisuarte, por influencia de cizañeros, empieza a sentir hacia su persona. De hecho, cuando el de Gaula se despide de ella, Oriana sabe controlar su tristeza, aunque padece una enfermedad más física que espiritual:

Oriana, muy consolada de aquellas palabras, los miraba [a Amadís y a quienes se marchaban con él], remediando con su gran cordura y discreción aquella pasión y afición que de la voluntad y apetito atormentada era (906)

Oriana experimenta un cambio importante en los últimos libros de la obra, pero ese cambio se hace más evidente cuando la princesa es liberada por la flota de Amadís y llevada enseguida a la Ínsula Firme. Allí, acompañada por Mabilia y otras doncellas, se instala en una torre, situada en medio de una huerta y en la que no deja entrar a ningún varón. De hecho, después de ser rescatada del poder de los romanos, pide a Amadís «que agora más que nunca se guarde el secreto de nuestros amores», y le ordena que no hable con ella «apartadamente sino ante todos» (1296). De alguna mane-

ra, y salvando las obvias distancias, la actitud de Oriana en ese punto recuerda más la de Laureola que la de Melibea.

La princesa de Macedonia es acusada por Persio de recibir cada noche en su aposento al conde Leriano, y el rey, al dar crédito a semejante acusación, manda encarcelar a su hija, a la espera de condenarla a la pena capital, en aplicación de las leyes de su país. Leriano asalta la cárcel, con soldados de su máxima confianza, y libera a Laureola para dejarla a la vista de todos en poder de su tío Galio. Se defiende en su fortaleza del ataque de las tropas del rey, y, después de matar a Persio, logra apresar a uno de los acusadores de la princesa, a quien, por medio del tormento, obligan a confesar la verdad. El rey levanta el cerco a Leriano, a quien disculpa de su acción, y declara inocente a su hija. Desde ese momento Laureola, que en el pasado sólo se había limitado a contestar sus cartas, rompe definitivamente la relación con Leriano, a quien ya no deja más solución que el suicidio. No sabemos si está o no enamorada del conde, y si piensa en él como marido o como amante, pero parece obvio que, después de lo ocurrido, ella no puede comprometer su credibilidad ante la corte de su padre.

Oriana, después de ser liberada por su caballero, decide distanciarse de él, para que nadie pueda sospechar que los dos son amantes y que ya tienen un hijo en común. A pesar de convivir en el mismo castillo, lo aleja de sí y no le permite ninguna entrevista en privado. Si en los primeros libros poco parecía importarle la opinión de sus padres, ahora la tiene muy en cuenta, y, cuando acepta la mediación de Nasciano para poner fin a la enemistad del rey Lisuarte con Amadís, se reconoce ante el ermitaño como mujer «muy pecadora» (1492). En los últimos libros, tiene una conciencia del pecado de que había carecido en los primeros, y ello sin duda se debe a la intervención de Montalvo, que se ha esforzado por presentar la primera relación sexual entre sus protagonistas como un caso de matrimonio secreto.

La Oriana del *Amadís* primitivo es muy distinta a la de Montalvo. Una padece importantes achaques, explicables por su temperamento entre colérico y sanguíneo, y no parece importarle demasiado satisfacer los deseos de su amante, porque satisfaciendo los de él también satisface los suyos. La otra, en cambio, tiene una visión muy cristiana del amor sexual, y por eso no propone una aproximación física a su amante hasta el día de las nupcias. Una pone fin a su vida al conocer la muerte de su caballero, mientras la otra tiene como objetivo prioritario casarse con él. Incluso un personaje tan polígamo como Galaor acaba contrayendo matrimonio, y nada menos que con la reina Briolanja, y por sugerencia de Amadís.

La Oriana del antiguo autor pudo sin duda haber influido en la Melibea de Rojas. Y no sólo en el trágico final de la heroína, sino en los motivos que lo han desencadenado. Oriana y Melibea aman al margen de las convenciones sociales, porque admiten ser víctimas del mismo deseo que atormenta a los varones, y no especulan con la posibilidad de satisfacerlos dentro de la institución del matrimonio. Estando las dos solteras, podían haber optado por esta última solución, pero no lo hacen, y en eso se diferencian de personajes como Isolda, Lucrecia o Fiameta.

CALISTO Y AMADÍS

Calisto y Amadís son personajes que tienen también algunos puntos en común, aunque otros muchos que los separan. Los dos caballeros insisten en pedir a sus damas desde un principio la relación sexual: el de Gaula lo hace, sin duda, con más cortesía y con mayor discreción. De alguna manera, para conseguirla, los dos se valen, como ya hemos visto, de intermediarios muy eficaces en ese propósito. Y, lo que es más significativo, los dos, después de seducir a sus respectivas señoras, se sienten aún, si cabe, más enamorados que antes, cuando pensaban que les iba a ocurrir lo contrario. Así, por ejemplo, consta en el *Amadís* después de la primera relación sexual entre los protagonistas:

Y creyendo con ello las sus encendidas llamas resfriar, aumentándose en muy mayor cantidad, más ardientes y con más fuerza quedaron, así como en los sanos y verdaderos amores acaecer suele (574)

Tras ser objeto de la ira de Oriana, a causa de su relación, bastante ambigua, con Briolanja, el de Gaula pasa por el periodo más difícil de su vida: está a punto de morir en un islote, acompañado por el ermitaño Andalod, pero al final se recupera al obtener el perdón de su señora. Si vive ese calvario es porque la ama con la misma, o quizá más, intensidad con que la había amado al principio. Se reencuentra con ella en el castillo de Miraflores, al que accede después de escalar un muro: allí se resarce de las penas por las que ha pasado. Al recobrar su identidad, se debe separar de su amada, de quien se despide, en Londres, por la noche tras entrar en su habitación por una huerta:

Pasado, pues, el día y venida la noche, después de haber cenado y las gentes sosegadas, Amadís, tomando consigo a Gandalín, a la huerta se fue. Y entrando por aquella mina o caño, como algunas

veces lo ficiera, llegó a la cámara de Oriana, su señora, que lo atendía con otro tan leal y verdadero amor como el que él consigo llevaba, así que con muchos besos y abrazos fueron juntos (897-898)

Amadís, que sepamos, sólo había entrado una vez «por un portillo que las aguas habían hecho» (383), aunque para quedarse fuera del aposento, junto a una de sus ventanas, porque entonces nada más aspiraba a hablar con su señora. Por ese mismo lugar, ahora alcanza el lecho de la princesa, con quien pasa casi toda la noche no sólo para explicarle los motivos de su marcha (la malquerencia del rey), sino para mezclar «con el gran placer suyo muchas lágrimas» (899). Cuando vuelva a estar con Oriana, en la Ínsula Firme, no podrá hablarle a solas, y sólo la tendrá otra vez en sus brazos cuando se haya casado con ella. En esa época, los dos ya han cambiado mucho y poco se parecen a los personajes que habían sido.

Durante el período de separación, Amadís echa en falta, y mucho, a su señora. Estando en la corte del Emperador de Constantinopla, al ver a la princesa Leonorina, niña de nueve años, recuerda a Oriana, porque la conoció cuando ésta tenía una edad parecida, y, al evocarla, evoca los buenos y malos momentos pasados en su compañía:

Y membrose aquella hora de la muy hermosa Oriana su señora, que más que así amaba, y del tiempo en que la él comenzó amar, que sería de aquella edad, y de cómo el amor que entonces con ella pusiera siempre había crecido y no menguado; y ocurriéndole en la memoria los tiempos prósperos que con ella hubiera de muy grandes deleites, y los adversos de tantas cuitas y dolores de su corazón como a su causa pasado había, así que en este pensar estuvo gran pieza, y en cómo no esperaba verla sin que gran tiempo pasase, tanto fue encendido en esta membraça (1162)

Tras su primera noche de amor con Melibea, de nuevo en su casa, Calisto se siente especialmente triste, y no acierta a dar con la causa de ese estado de ánimo. Sin embargo, pronto se recupera para invocar a su amada, a quien en tan poco tiempo ya parece añorar. Por eso pide ayuda a su fantasía, para poder recordarla, pero no en cualquier situación, sino en la de la noche anterior, en que la ha desnudado y seducido. Aporta más información sobre ese primer encuentro, en que nos describe a una Melibea menos pasiva y bastante más activa:

Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente. Vuelve ['Devuelve'] a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos

desvíos sin gana [...], aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos (259)

Con sus palabras, Calisto deja claro que sigue enamorado de la señora a la que acaba de rendir sexualmente: como Amadís, evoca los momentos de gran placer que ha vivido con ella, y en esa evocación hay un desiderátum de volverlos a vivir. De hecho, visita cada noche el huerto de su amada, y no falta a ninguna de las citas en el mes que le queda de vida: para no despertar ninguna sospecha, ha estado todos los días encerrado en su casa, sin ver el sol. Para tanto sacrificio, hay que estar enamorado, muy enamorado. Después de ese mes, se muestra igual de impaciente que el primer día por conseguir el coito, y Melibea se lo reprocha al proponerle «otros mil modos» de alcanzarlo. Amadís, en cambio, no se comporta con esa impaciencia, y llegado el momento no parece muy por la labor: tanto es así, que Oriana ha de tomar la iniciativa para concederle a su caballero aquello que le ha suplicado con gran insistencia.

Los dos caballeros encarnan un tipo de amor que no se sacia ni con la posesión sexual de las amadas, pero representan un modo muy distinto de actuación con ellas: si Calisto no respeta a Melibea, porque nada más verla ya empieza a desnudarla, para enseguida arrebatárle la virginidad, Amadís, en cambio, parece quedarse quieto y estupefacto en presencia de Oriana, con quien no sabe muy qué hacer cuando ya ha obtenido el permiso de seducirla. Uno demasiado espabilado y atrevido; el otro quizá excesivamente prudente y timorato.

CONCLUSIÓN

Para el personaje de Melibea, Rojas sin duda se basó en el de Oriana, aunque utilizó rasgos literales de Laureola, sin otra intención que parodiarlos: por eso introdujo frases literales tomadas de *La cárcel de amor*, para que las reconociéramos. Las coincidencias entre la hija de Pleberio y la princesa de Gran Bretaña ya las percibieron de alguna manera en el siglo XVI: en uno de los grabados que ilustran la única edición de *La lozana andaluza* (ca. 1530) figura Oriana entre las clientes de la protagonista²⁴. El grabado

²⁴ El grabado puede verse en Claude Allaire, ed., *La Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 371; y en Carla Perugini, «Las fuentes iconográficas de *La Lozana andaluza*», *Salinas*, IV (2000), pp. 67-68, que ha sugerido que el nombre de Oriana aparece allí por ser el de una planta usada para la confección de un cosmético: es posible que el autor de la edición haya pensado, secundariamente, en ese sentido, pero si escribe Oriana es porque

reproduce la habitación en que trabaja la Lozana depilando las cejas de la cortesana Clarina; en un segundo plano, aparecen tres mujeres que dan la impresión de esperar su turno: la del centro es Oriana, que tiene a su derecha a una a la que se llama Aquilea y que se halla mirándose en un espejo.

Oriana y Melibea son personajes, pues, cortados por el mismo patrón o por uno muy similar. Las dos son celosas y coléricas, y no tienen reparos en descubrirse tan apasionadas como sus parejas: Oriana, en cualquier caso, tiene bastantes menos. Disponiendo de la libertad de casarse con sus amantes, porque los igualan en linaje y riqueza, no se lo plantean, y, a cambio, pretenden vivir la pasión en sí misma, fuera de la institución del matrimonio. En este último aspecto, se parecen mucho a heroínas como Fiameta, Isolda o Lucrecia, los modelos que siempre se han propuesto para el personaje de Melibea, pero en el primer aspecto, en cambio, su situación es muy distinta: de alguna manera, la hija de Pleberio no quiere ser como ellas, porque sabe que el matrimonio mata el amor. Tampoco es tan distinta a Laureola, la protagonista de *La cárcel de amor*, de quien se ha considerado una parodia, pero la princesa de Macedonia aparece como más invulnerable, quizá por culpa o gracias al intermediario que ha intentado sonsacarla, mucho menos hábil y sagaz que la vieja alcahueta. Melibea y Oriana se saltan las normas, porque no piensan en el matrimonio, al menos como objetivo inmediato, y no se avergüenzan de confesar, como si fueran hombres, que se sienten aguijoneadas por el deseo.



RESUMEN: Este trabajo estudia las relaciones entre el *Amadís*, tanto el primitivo como el de Montalvo, y *La Celestina* de Rojas. El análisis se centra en la comparación de los personajes femeninos y protagonistas de las dos obras, Oriana y Melibea, de quienes se destaca una serie de conductas muy parecidas ante el amor, siempre consumadas fuera del matrimonio. Secundariamente el trabajo presenta también analogías entre los protagonistas masculinos, Amadís y Calisto, aunque reconoce también una gran diferencia entre ellos.

ABSTRACT: This work studies the relations between the *Amadís* – the primitive one as well as the Montalvo's – and *La Celestina*. This analysis focuses on the comparison between the two feminine main characters, Oriana and Melibea, and it emphasizes in some of their actions in view of love, and they always accomplish their courtship out of marriage. Furthermore, this work also presents similarities between the male characters, Amadís and Calisto, however it shows a big difference between the two of them

PALABRAS CLAVES: novela de caballerías, novela sentimental, *La Celestina*, amor, sexo, histeria, medicina.

KEY WORDS: chivalry novel, sentimental novel, *La Celestina*, love, sex, hysteria, Medicine.